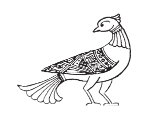
Հովհաննես Թումանյանի թանգարան
Hovhannes Toumanian Museum

ՈՍԿԵ ԴԻՎԱՆ

Հեքիաթագիտական հանդես



VOSKÉ DIVAN

Journal of fairy-tale studies

պրակ 1 դեկտեմբեր 2009 volume 1 December

Հանդեսը հրատարակում է Հովհ. Թումանյանի թանգարանի հեքիաթագիտության բաժինը և fabula armeniaca ծրագիրը՝ համագործակցությամբ Երևանի պետական համալսարանի:

Նյութերը տպագրվում են Հովհ. Թումանյանի թանգարանի և ԵՊՀ ռոմանագերմանական բանասիրության ֆակուլտետի խորհուրդների երաշխավորությամբ:

ISSN 1829–1988

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

CONTENTS

ՀԵՔԻԱԹԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԲԱԺԻՆ ՀՈՎՀ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆՈՒՄ

2009 թ. մայիսին «Հնօրյա զրույցներ և հրաշապատում. հեքիաթի արդի մեկնություններ» գիտաժողովից մեկ ամիս անց Հովհ. Թումանյանի թանգարանում տնօրեն Նարինե Թուխիկյանի և բ.գ.դ. Ալվարդ Ջիվանյանի նախաձեռնությամբ բացվեց հեքիաթագիտության բաժին: Հինգ ամիսների ընթացքում բաժնի ջանքերով կազմակերպվել են երեք ցուցահանդես՝ թեմաների հետևյալ ընդգրկումով. «Օսկար Ուայլդի հեքիաթների հայերեն և ռուսերեն հնատիպ հրատարակություններ», «Աշոտ Մամաջանյան. «Սասնա ծռեր» էպոսի ռուսերեն հրատարակության նկարազարդումները», «Նատալյա Ֆոմինա–Աբելյան. «Էյրի քարե վեպը» (իռլանդական քարեղեն կոթողներին և դիցաբանությանն առնչվող ստեղծագործություններ)» (կուրատորներ՝ Ա. Ջիվանյան, Մ. Ֆոմին, Մ. Բաղդասարյան):

Հեքիաթագիտության բաժնի աշխատանքներին աջակցում են Հայաստանում Ֆրանսիայի և Իռլանդիայի դեսպանությունները: Բաժնի գործունեությունը լուսաբանվել է մամուլում (Պատմա–բանասիրական հանդես, Ազգ, Շողակն, Next Voyage, 168 ժամ, Tert. am.), մշակույթի նախարարության և Հովհ. Թումանյանի թանգարանի պաշտոնական կայքերում:

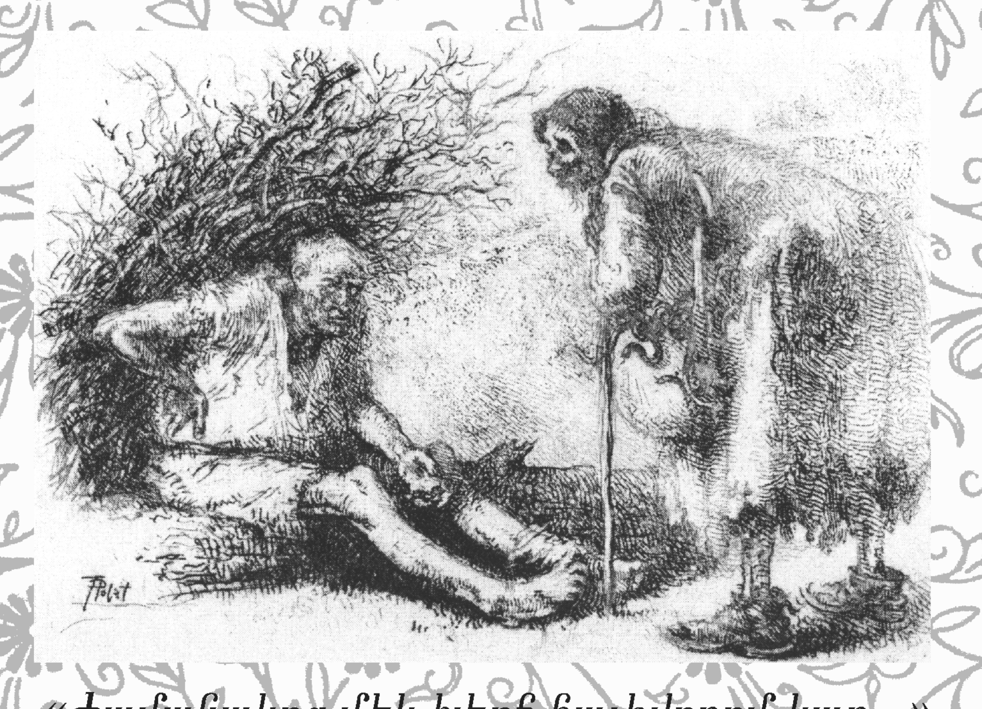
Բաժնի կարևոր նախաձեռնություններից է «Ոսկե դիվան» հեքիաթագիտական հանդեսի հրատարակումը: Հանդեսում ներկայացվելու են հոդվածներ, անտիպ հայկական և թարգմանական հեքիաթներ, հեքիաթին առնչվող մատենագիտական տեղեկատվություն: «Ոսկե դիվանի» առաջին պրակում զետեղված են «Հնօրյա զրույցներ և հրաշապատում. հեքիաթի արդի մեկնություններ» գիտաժողովի նյութերը:

2009 թ. դեկտեմբերին հեքիաթագիտության բաժինը ԵՊՀ հետ համատեղ կազմակերպում է Սուրբ ծննդյան հեքիաթին նվիրված գիտական սեմինար և Սուրբ ծննդյան բացիկների ցուցահանդես:

2010 թ. նախատեսվում են մի շարք միջոցառումներ.

մայիսի 18–19 – Հեքիաթագիտական II գիտաժողով, հիմնադրույթների հրատարակում;

նոյեմբեր – «Գրիմ եղբայրները՝ հայերեն» թեմայով դասախոսություն, Գրիմների հնատիպ հրատարակությունների, նկարազարդումների և ազդերի ցուցահանդես:



«Ժամանակոց մեկ խեղճ ճալիվորըմ կար...»

Ալեքսանդրապոլ

«ՀՆՕՐՅԱ ՋՐՈՒՅՑՆԵՐ ԵՎ ՀՐԱՇԱՊԱՏՈՒՄ» ՀԵՔԻԱԹԻ ԱՐԴԻ ՄԵԿՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Գիտաժողովի նյութեր

Կարին Բեկ

ՀԵՔԻԱԹԻ ՕԳՏԱԳՈՐԾՈՒՄԸ ԼԵԶՎԻ ԴԱՍԵՐԻՆ. ԲԱՆԱՎՈՐ ԽՈՍՔ

Մեկ ու կես տարի է, ինչ Հայաստանում ֆրանսերենի համագործակցության հարցերով կցորդն եմ և այդ ժամանակահատվածում ֆրանսերենի ուսուցիչների և աշակերտների հետ հանդիպումների արդյունքում եկա եզրակացության, որ բանավոր խոսքի զարգացումը լեզվի ուսուցման ամենադժվար հաղթահարելի կողմերից մեկն է:

Լինելով հեքիաթների սիրահար, ինքս էլ մի քիչ հեքիաթասաց, որոշեցի *Ալիանս ֆրանսեզի* և Կրթության ազգային ինստիտուտի օժանդակությամբ մոտ քսան կամավոր ուսուցիչների առաջարկել հեքիաթի միջոցով բանավոր խոսքը զարգացնելու վերապատրաստման դասընթացներ անցնել:

Հեքիաթասաց և մեթոդիստ Շարլ Պիքիոնը դասախոսություններով հանդես է գալիս տարբեր կառույցներում, մասնավորապես Մանկավարժական ուսումնասիրությունների միջազգային կենտրոնի BELC դասընթացներում: Դասընթացների նպատակն էր տալ անհրաժեշտ հմտություններ, որպեսզի վերջիններս աշակերտներին սովորեցնեն պատմել իրենց հաճույքի համար: Այս մեթոդը, ի տարբերություն դասերի ժամանակ օգտագործվող մանկավարժական մյուս միջոցների, հիմնվում է հեքիաթի խաղային և անբռնազբոսիկ հատկությունների վրա: «Իսկական» խոսք փոխանակելը կենդանի հաղորդակցության համատեքստում աշակերտների մոտ մեծ հետաքրքրություն է առաջացնում. պատմողի նպատակը լսարանը հրապուրելն ու նվաճելն է:

Դասընթացները տևեցին հինգ օր, օրական՝ վեց դաս: Օգտագործված հեքիաթների ցանկն ընդգրկում էր տարաբնույթ հեքիաթներ՝ հրաշապատում, խրատական, կրկնողական (որտեղ որևէ արտահայտություն պարբերաբար կրկնվում է): Ստաժորները մերթընդմերթ կատարում էին աշակերտի, դասավանդողի կամ դիտողի դեր: Հեքիաթասացը հանդես էր գալիս որպես իր պատմության ականատեսը, վկան: Ո՞վ երբևէ չի մոլորվել խոր անտառում Մատնաչափիկի հետ, ո՞վ Կարմիր գլխարկի հետ չի դողացել գայլի «հսկայական» ատամներից:

Խմբակային աշխատանքները թույլ տվեցին ընդհանուր ուժերով ստեղծել դասարանական պարապմունքներ, որոնք գլխավորապես ուղղված կլինեն ապագա հեքիաթասացների երևակայությունն «ազատագրելուն»: Հիշարժան պահեր գրանցվեցին այդ օրերին, ինչպես խմբովի պատմելը, երբ յուրաքանչյուրն իր ավանդն է բերում հյուսվող հեքիաթ, կամ էլ հեքիաթի գործող անձանց «դատը»:

Ուսուցիչների ներգրավումը վերապատրաստման գործընթացի մեջ իր պտուղները տվեց: Նրանց սաներից շատերը մասնակցեցին այս տարվա մարտի 19–25 Թումանյանի թանգարանում և Խնկո Ապոր անվան մանկական գրադարանում տեղի ունեցած հեքիաթի երևանյան առաջին միջազգային փառատոնին:

Karin Bec

THE USE OF FAIRY TALES AT LANGUAGE CLASSES: ORAL SPEECH

Summary

In the course of my meetings with teachers of French and their pupils I came to the conclusion that oral speech is one of the most difficult aspects of foreign language teaching. Being a fairy tale lover and storyteller too I suggested twenty volunteer teachers attending a special training course that was meant to help them develop the oral speech of the learners with the help of storytelling. This programme soon gave its results. Many of the students later joined in the first Yerevan festival of storytelling that was held on march 19-25 this year.

Нелли Хачатурян

ФАНТАСТИКА ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ И НАЦИОНАЛЬНАЯ КАРТИНА МИРА (на материале русских и армянских сказок)

Глобальной задачей человеческой культуры сегодня можно считать создание мультикультурного общества, в котором бы не нивелировались или отторгались, а взаимообогащались составляющие его национальные культурные системы. Но чтобы оценить чужое, необходимо хорошее и, главное, осмысленное знакомство с концептосферой данной культуры, под которой понимается «система концептов и констант в национальном культурном мире, определяемая типом сцепления концептов. При сравнении концептосфер выявляются значимые несовпадения на ментальном и языковом уровнях» (Зинченко, Зусман, Кирнозе 2007: 27). Это тем более важно, что «В рамках собственной культуры создается прочная иллюзия своего видения мира, образа жизни, менталитета и т.п. как единственно возможного и, главное, единственно приемлемого. Странным образом подавляющее большинство людей не осознает себя в качестве продукта своей культуры даже в тех редких случаях, когда они понимают, что поведение представителей других культур определяется их иной культурой. Только выйдя за рамки своей культуры, то есть столкнувшись с иным мировоззрением, мироощущением и т.п., можно понять специфику своего общественного сознания, можно «увидеть» различие или конфликт культур» (Тер-Минасова 2000: 33).

Выбор нами для анализа именно сказки обусловлен тем, что она относится в современной системе филологических координат к прецедентным текстам, как и «мифы, былины, легенды, классические тексты художественной литературы и других видов искусства (архитектуры, скульптуры, живописи)», которые существуют в данной культуре в «в межпоколенной передаче» (Караулов 1987: 54). Волшебная же сказка интересна еще и тем, что конкретные формы национального бытия реализуются в ней в преображенном, фантастическом мире, но и он оказывается во многом мотивирован своей концептосферой.

Ввиду обширности темы, остановимся подробнее лишь на таком компоненте волшебной сказки, как национальная форма фантастической образности, в двух ее проявлениях – чудовище как антагонист героя и волшебный помощник – и попытаемся проследить, насколько они мотивированы условиями жизни русского и армянского народов на стадии формирования сказки, т.к. хотя на формирование национального мировосприятия влияет не только среда обитания, не менее несомненна ее важная роль, особенно в период, когда закладывается традиция.

Чрезвычайно частотной в русских сказках является персонификация зла в образе Змея (Змей Горыныч, позднее Тугарин Змей и др.). В армянской сказке эту

функцию частично выполняют общевосточные по распространенности дэвы («злые духи, главным образом, великаны, антропоморфного, иногда и зооморфного облика, часто с двумя, тремя, семью головами <...> Живут в горах, в пещерах, в глубоких и темных ущельях, в пустынях» (Арутюнян 1980: 417), которых нет в русской сказке. Из антропоморфных чудищ наиболее частотна в ней Баба-Яга, в свою очередь, отсутствующая в фольклоре Армении.

Самой характерной особенностью, отличающей Бабу-Ягу от других злых колдуний и ведьм, является среда обитания – только лес, желательно дремучий. Она живет в избушке на курьих ножках (своего рода вездеходы по болотам), летает в ступе, владеет волшебными конями, сапогами-скороходами, гуслями-самогудами и мечом-самосеком. «Связь с дикими зверями и лесом позволяет выводить ее образ из древнего образа хозяйки зверей и мира мертвых. Вместе с тем, такие атрибуты ее, как лопата, которой она забрасывает в печь детей, согласуются с интерпретацией сказок о ней, как о жрице. Она антагонист героя сказки, воительница и похитительница, но сказка знает и образ дарительницы и помощницы героя» (Слав. мифол., 2000: 167-168). Понятно, что в каменистой Армении специфически лесная колдунья ни к чему. В восточных сказках, в том числе и в армянских, сходную функцию выполняют мать дэва и/или (реже) его сестры, дочери или невестки.

Однако гораздо чаще в функции антагониста героя выступает в армянской сказке вишап – гигантский змей-удав (прообразом которого, возможно, послужила анаконда). Напрашивается прямая параллель с русским Змеем (проявляющаяся и в частностях, вплоть до способности менять облик на зооморфный или антропоморфный). Однако при поиске не сходства, а различия становится очевидно, что между Змеем Горынычем и вишапом есть и существенная разница, причем национально мотивированная. Русский Змей – это крылатый огнедышащий дракон, и основная его опасность для людей – внезапность и быстрота нападения (поэтому он крылат и часто вылетает из-за леса) и изрыгаемое пламя. Безотносительно к мифопоэтическим истокам персонажа нельзя не видеть, что он олицетворяет самые страшные опасности, угрожавшие традиционному русскому укладу: огонь, не могший нанести непоправимого ущерба каменному (также глинобитному, высеченному в скале и пр.) армянскому жилищу, мог за считанные минуты уничтожить деревянную деревню или даже город, вызвать страшный по последствиям лесной пожар.

При этом Змей Горыныч сказок или Соловей-разбойник былин (человек-чудовище), как правило, перерезают коммуникацию, нарушая свободу передвижения (ср. с древнегреческим Сфинксом), прежде всего, по направлению к городу как центру упорядоченного Космоса, выступая сами как проявления Хаоса. Нарушается, соответственно, и свобода торговли (условно говоря, между «полянами» и «древлянами»). Поэтому встреча и неизбежный поединок с чудовищем нередко происходят на мосту, который, при всех своих мифопоэтических характеристиках, есть, безусловно, и средство коммуникации, тем более, в стране, изо-

билующей реками. Армянскому же вишапу, извечному хранителю вод в эпосе (а происхождение сказки из эпоса принимается большинством исследователей), не было надобности быстро преодолевать большие расстояния: в давние времена армянские поселения обычно находились в долине между гор, достаточно изолированно от другой долины, и были, в своих пределах, в целом самодостаточны (это хорошо описано, например, в классическом романе Раффи «Самвел»). Поэтому вишапу, который, в принципе, мог жить в любой из бесчисленных пещер в окрестных горах или в озере, если оно было, достаточно добраться до источника или дороги к нему в горах и, так сказать, перекрыть водоснабжение: вода на Востоке – это жизнь, и любое восточное поселение, не принявшее традиционных условий чудовища, автоматически превращается в «Град обреченный» (в знаменитом полотне Рериха налицо контаминация русских мотивов в облике города и явно индийских, т.е. тоже восточных, представлений о чудовищных Нагах; попутно вспомним, что даже у Киплинга воспеваемый «сказителем» Дарзи бесстрашный герой Рикки-Тикки вступает в схватку с Нагом именно у воды). Надо отметить, что армянская сказка проводит различие между вишапом и змеей. Хотя иногда их функции совпадают, чаще змея выполняет более положительные функции, в том числе и волшебного помощника; наконец, есть сказки, в которых вишап превращается в змею (Гуллакян 1983: 149), что свидетельствует об их неидентичности. Это различие (Змей – змея) есть и в русской волшебной сказке. Однако в ней змея (за исключением одного-единственного случая у Афанасьева (№248) – это заколдованная девица, которая платит добром за добро спасшему ее из огня герою (Афанасьев 1986: т.3, 464).

В сходном ракурсе попытаемся взглянуть на волшебных помощников героя. Выведем из их круга коня (в волшебных сказках его функции мало разнятся, да и придается он герою изначально и неукоснительно: герой не отправляется на подвиги без коня) и рассмотрим диких зверей, попадающихся герою (героине) уже в пути и оказывающих содействие. Мы ограничили наш анализ тремя животными и рядом птиц. Из животных это медведь, волк и лиса. Все они имеют в культуре отчетливый и во многом общий у разных народов мифопоэтический ореол. В то же время их бытование в русской и армянской волшебной сказке, а также в волшебной сказке как таковой (в отличие от животного эпоса в целом, в том числе и сказочного) имеет свою специфику.

Медведь – самое сильное животное русского леса – помогает герою, используя, главным образом, именно это свое качество (выворачивает с корнем дубы и т.п.). Однако как в собственно волшебных сказках, так и особенно на их периферии он может выступать и как самостоятельный субъект сюжета, которого трудно квалифицировать как помощника, поскольку именно от него зависит судьба протагониста. Здесь определяющей, на наш взгляд, оказывается гендерная характеристика протагониста: герою нужен помощник, героине – скорее покровитель (ее сила – в ее слабости), награждающий не столько доброту сильного – нередко герой щадит или выручает из беды медвежат или самого медве-

дя (медведицу) – сколько отзывчивость, смекалку и домовитость, т.е. исконно женские качества. При этом медведь выступает как амбивалентный персонаж: он может наградить героиню и жестоко наказать антагонистку – ленивицу, жадину и грубиянку (обычно это пара – падчерица и родная дочь мачехи), а может выступать и как грозная и опасная сила, которой героиня противопоставляет не силу, а ум и характер, нередко не пренебрегая помощью еще более слабого, чем она, помощника (чаще всего это мышка, не случайно ни разу не названная даже мышью), в чем заложена глубокая мораль. При этом медведь всегда строго соблюдает уговор, выступая, тем самым, как воплощение некоей объективной закономерности, которую надо правильно оценить и принять как осознанную необходимость. Особое положение медведя в русской сказке прямо связано с тем, что медведь занимает особое же место и в сознании, даже подсознании русского человека, он издавна антропоморфизирован, наделен именем-отчеством и фамилией, что в целом складывается в образ силача, нередко добродушного, которого в любом случае не стоит дразнить и который воздает каждому по справедливости (Хачатурян 2008: 76-78). В армянской волшебной сказке функция медведя как помощника или дарителя гораздо скромнее, и он чаще выступает как враждебная сила. Более того, в медведя могут превратиться другие антагонисты героя для борьбы с ним. Армянское представление о медведе, таким образом, гораздо менее мифологизировано и, соответственно, ближе к действительности.

Что касается лисы, то в мифологии выделается ее функция «как трикстера, соперничающего с другим трикстером <...> или животным, пользующимся особым престижем (медведь) или известностью (волк, заяц, петух и т.п.)»,— пишет В.Н.Топоров. И далее: «Именно в этой функции лиса становится одним из персонажей животного эпоса в двух главных его формах – фольклорно-сказочной и литературной (иногда даже поэтической). В русской фольклорной традиции лиса является главным героем животной сказки, позже перешедшим и в лубок» (Топоров 1982: 57).

Нередко при классификации русских сказок о животных сказки о плутнях лисы выделяются в особую подгруппу, настолько они многочисленны. В определенной степени это, по-видимому, действительно объясняется перешедшей в сказку из мифологии не слишком благовидной репутацией лисы, в свою очередь, вытекающей из реального поведения этого животного в жизни (не случайно у многих народов «лиса» говорят о хитром и льстивом человеке).

«С образом лисы обычно соотносится представление о чем-то сомнительном, фальшивом <...> Поэтому лиса не связывается с мифологическими персонажами высших уровней»,— пишет Топоров в той же статье (Топоров 1982: 7).

Поэтому неудивительно, что и в сказке, даже там, где лиса помогает главному персонажу, она, как правило, делает это обманом, например, выдает бедного простолюдина за богача и женит его на царской дочери. Ее подопечный не совершает никаких подвигов, т.е. не может быть назван героем в полном смысле слова. Строго говоря, это авантюрные сказки. Однако почему же в армянской

волшебной сказке лиса в достаточной степени реабилитируется? Отчасти, как нам кажется, дело в самом отношении к хитрости, несколько различном в разных культурах. К примеру, Троя была взята хитростью, и это не ставится в вину ни хитроумному Одиссею, ни прочим грекам, хотя противоречит воинскому кодексу чести; более того, некоторые боги-олимпийцы сами содействовали успеху этой хитрости, чему доказательством – судьба Лаокоона. Да и легенда о том, как Крыса, обманув Быка, первой оказалась у ног Будды и получила почетное право открыть восточный цикл знаков, тоже не делает ей чести, но и тут победителя не судили.

Однако, как нам кажется, в определенной степени играют роль и гендерные различия. Աղվես в армянской сказке разностороннее в своей деятельности и оказывает герою и те виды помощи, которые в русской сказке являются прерогативой мужского персонажа – волка (ср., напр., известную сказку об Иване-царевиче и сером волке и армянскую сказку, где все то же самое делает лиса – превращается в девушку, затем в коня и т.д.).

В армянском языке нет рода, и, соответственно, пары лис-лиса, однако лисица как персонаж в армянском фольклоре однозначно относится к мужскому полу (ср., обращения к лисе – աղա աղվես, աղվես ախպեր, սանահեր и т.п.), что, думается, является отражением более общей закономерности: армянский фольклор в этом вопросе ближе к восточному, где активным началом выступает как правило, мужчина, а не женщина, если она не волшебница (да и волшебница чаще всего перестает играть активную роль в сюжете, как только выходит замуж). С другой стороны, для русской сказки абсолютно нетипично желание девушки превратиться в мужчину, которое встречается в армянской сказке, опять же более близкой в этом к Востоку, и осуществляется порой достаточно экзотическими способами (см. Гуллакян 1983: 226). Это гендерное различие создает определенные проблемы при переводе, причем именно для думающего переводчика, а не ремесленника: в русской сказке и фольклоре вообще действует только лиса, и характер ее поступков (в том числе и хитростей) большей частью типично женский. Возможно, так изначально сложилось из-за наличия рядом двух мужских персонажей – Медведя и Волка – с мужской же линией поведения. В сказках о животных простоватый и доверчивый Волк (иногда и Медведь) и постоянно одурачивающая его Лиса воспринимаются не только как иллюстрация победы хитрости над силой, но также и как иллюстрация извечного женского коварства и легковерия мужчин.

Лис вообще встречается в русской культуре главным образом в переводной литературе, например, во французском «Романе о Лисе», где Лис – крупный феодал (хотя история средневековой Франции знала в этом качестве и женщин), немецком «Рейнеке-Лисе» или в фольклоре американских негров, где в паре Братец Лис и Братец Кролик представить Лиса женщиной невозможно и сюжетно, и психологически, без насилия над всей картиной мира «Сказок дядюшки Римуса». В армянской сказке это не так резко выражено, однако и в ней переводчик оказывается перед дилеммой: сильно ослабить жанровую природу сказки в восп-

риятии ее русским читателем (привыкшим, что лиса – она) или нарушить внутреннюю логику повествования армянской сказки. Так, в сказке Ов.Туманяна «Ճամփորդներ», являющейся обработкой народной сказки (не волшебной) просто невозможно себе представить (хотя, к сожалению, так и печаталось вплоть до конца 60-х годов), чтобы Петух отправился бродить по свету с Собакой (хранительницей очага), бросившей ради этого дом (переводчик усугубил положение глаголом «сбежать», что привносит в текст неуместный оттенок адюльтера), при этом называя Собаку «братец Кучи». Конечно, здесь по всем параметрам возможен только «Братец Пес». В лесу им встречается աղվես и переводчику приходится решать, кого перехитрили двое мужчин, Петух и Пес, его или ее, причем оба варианта, в принципе, возможны (хотя лиса, думается, жанрово предпочтительнее), однако высвечивают в событиях или, во всяком случае, в их фоне неидентичные закономерности. Решение остается за переводчиком, но его выбор должен быть осознанным. Как осмысливался и продумывался гораздо более принципиальный для произведения в целом выбор Лиса – Лис в сказке «Маленький принц», хорошо рассказала сама Нора Галь (Галь 1980: 182-184).

В так называемых славянских Ведах (безотносительно к спорам вокруг них) есть, как и у многих других народов, календарь эпох. В нем эра (эпоха) Лисы, завершающаяся в 2012 году – эра лжи, хитрости и лицемерия. На смену ей идет эра Волка с совершенно иными характеристиками, главная из которых – санация, очищение от всего вредного и отжившего (волк – «санитар леса»). Так что помощь волка в установлении правильного порядка вещей, характерная для русской волшебной сказки, присуща ему издревле. Однако функция волка как волшебного помощника (Иван-царевич на сером волке – образ, не случайный для русской культуры) не только отличается от «лисьей», но в определенной степени логически вытекает, как нам кажется, из самой системы пространственных координат, горизонтальной по преимуществу в русской картине мира и вертикальной в армянской.

Несколько лет назад К.Мкртчян очень тонко показал, как при переводе В.Брюсовым «Армянского горя» Ов.Туманана (а перевод признан классическим) сказалась – бессознательно – разница в системе пространственных координат русского и армянского менталитета: горизонтальная для русского мировосприятия и отразившей его русской культуры (отсюда, например, устойчивый мотив дороги) и вертикальная для армянского мышления, когда отсчет пространства ведется не столько в длину и ширину, сколько вверх и вниз (Мкртчян 2004: 332-335). К выразительным примерам К.Мкртчяна, в том числе и из фольклора, можно добавить и другие. Действительно, если у русских «далеко» – это «за тридевять земель», «в тридесятом царстве», «за семью морями» и т.п., то для армян «далеко» – «օխքը սարի հետևն է», «յոթ սարից այն կողմ» и т.п., в том числе и в оборотах, лишенных исключительно значения протяженности («սար ու ձոր բռնել» – покрыть (всю) землю, т.е. всеобъемлющая характеристика пространства как такового) или использующих это значение в переносном смысле («սար ու ձոր դողացնել» – сеять (везде) ужас, «նրանց մեջ սար ու ձոր կա» – между ними пропасть, т.е. они до крайности разные и т.п.).

Очень характерно приведенное К. Мкртчяном свидетельство известного ученого Г. Гачева, болгарина по национальности, из которого явствует, что в болгарском языке существует та же закономерность, что и в армянском. Г. Гачев замечает, что русское «приблизительно» содержит в себе момент горизонтальности пространства (при+близ), в то время как по-болгарски это передается как «вверх – вниз». Кстати, такие вещи обычно замечаются именно с позиций другого языка. Армянский исследователь добавляет: «Этот пример особенно интересен тем, что в нем народы и языки – родственные. Но ландшафт оказывается сильнее, и славянская, но маленькая и горная Болгария по мировосприятию оказывается ближе к горной, хотя и неславянской Армении, чем к славянской, но большой и равнинной России» (Мкртчян 2004: 333).

Вполне возможно, что в русском фольклорном сознании море, океан («морская гладь») воспринимались как естественное продолжение горизонтальной плоскости, водная равнина (ср., пушкинское «По равнинам океана Едет флот царя Салтана, И желанная страна Вот уж издали видна»), а воздушный океан – то же, но над головой, как бы отражение водной глади или наоборот (ср. у Битова в «Уроках Армении»: «Джур – это их вода, она холодная и журчит под этими камнями, и ее мало... Что им наша во-да? Так много воды в этом слове, и сверху, и снизу»).

Возможно, этим отчасти и объясняется появление в русской волшебной сказке летающих кораблей, хотя тут, надо полагать, действует комплекс причин. В армянских волшебных сказках на корабле по воздуху не передвигаются, хотя морской корабль сам по себе чрезвычайно частотен (Гуллакян 1983). Исходя из сказанного выше, это вполне логично.

В свете всего изложенного понятно, что волк – самое быстрое и выносливое (и, пожалуй, самое умное) животное русской равнины, быстро пробегающее большие расстояния также и в лесу, – в горной стране нефункционален (как и специфически-лесная колдунья Баба-Яга), а его роль как «средства предвижения» вполне естественно переходит к птице, для которой горы – не помеха. Птица занимает чрезвычайно частотную позицию в армянской волшебной сказке (по указателю С. Гуллакян присутствует в 183 сказках!). Конечно, подмеченная нами закономерность – не единственная и, может быть, даже не главная в сложном комплексе причин такой популярности (птица обладает также мощным мифопоэтическим потенциалом), но о чем-то все-таки говорит тот факт, что в русской сказке птица фигурирует только в 26 сказках трехтомника А.Афанасьева, причем как «средство передвижения» всего 4 раза и только как средство переноса из мира в мир или (один случай) в немыслимую даль (кстати, за море, за горизонт).

До сих пор, говоря о птице, мы не принимали в расчет (как во многом и составители указателей) конкретных видов. Однако здесь тоже налицо интересные сходства и различия.

Если оставить в стороне фантастических птиц и рассматривать только реальных, то на первом месте в обеих культурах окажется «царь птиц», т.е. орел. По-

ведение его в волшебной сказке тоже вполне царское – щедрое и великодушное. Даже единственная вроде бы нарушающая канон волшебная сказка у Афанасьева, где водяной царь, пустившись в погоню за бежавшими дочерью и ее возлюбленным, превращается в орла, по-своему вполне логична: царь и остается царем, только приспосабливается к изменившейся стихии (небо как воздушный океан). Настойчивый пропагандист идеи фонетической мотивации А.П.Журавлев в своей книге «Фонетическое значение», опираясь на экспериментальную оценку звуков, составляющих слово «орел», пишет: «...орел хоть и хищник, но «царь птиц» и его имя звучит соответственно: «хороший», «большой», «светлый», «активный», «сильный», «красивый», величественный», «громкий», «яркий», «могучий». Звучание поддерживает употребление слова в переносном значении: «отважный, сильный человек, герой» (Журавлев 1974: 140).

Далее в иерархии сильных птиц идут сокол, ястреб и коршун. «Конечно, на отношение человека ко всем этим птицам повлияло то, что сокол и ястреб издревле использовались на соколиной охоте, коршун же никогда не был слугой человека» (Журавлев 1974:141). Это рассуждение правильно, но выводы, как мы увидим далее, относятся главным образом к русской культуре. Если применить эти соображения к волшебной сказке, то становится понятно, почему сокол и ястреб крайне редко выступают в функции волшебного помощника: психологически слуга не может быть могущественнее хозяина. Зато повадки этих птиц вполне объясняют, почему сокол становится постоянным уподоблением для добра молодца: сам характер его нападения на врага (хорошо отраженный в «Песне о Соколе») максимально совпадает с нашими представлениями о честной схватке. Отсюда и победы сокола (молодца) над красной девицей (в песнях – ударил (ранил, поразил) лебедушку прямо под левое крылышко, т.е. в сердце), отсюда популярность в русском фольклоре образа сокола как волшебного возлюбленного, самый известный пример чего в сказке – знакомый каждому русскому Финист Ясный сокол. Ястреб у Афанасьева встречается редко и платит услугой (правда, не глобальной по масштабам) за услугу. В сказке, похоже, чувствуется легкий намек на то, что даже ястреб помнит добро: репутация у русского ястреба несколько сомнительная; правда, в слове «ястребок» она сильно меняет знак на положительный. Не случайно во время Отечественной войны «ястребками» называли ЯК-и авиаконструктора Яковлева, очень помогавшие наземным войскам. Как Ястребок переведено на русский прозвище Геда, самоотверженного и благородного героя знаменитой дилогии Урсулы ле Гуин «Волшебник Земноморья». Положительная репутация и у беркута, ближайшего родственника ястреба, вовсе не отягощенного, однако, отрицательными коннотациями. Поэтому Беркут (как и Сокол) – также позывные советских космонавтов. С коршуном это было бы совершенно исключено.

В армянской волшебной сказке сокол упоминается (во всяком случае в рамках, очерченных указателем С. Гуллакян) в 7 сказках, реализующих 3 мотива. Самый распространенный (4 случая из 7) – общевосточный: верный сокол выбивает чашу с ядом из рук хозяина, хозяин его убивает, а узнав правду, раскаивается.

Сокол здесь – прежде всего птица, которая обычно рядом с хозяином: не случайно есть примеры, когда то же самое делает попугай (Гуллакян 1983: 290, 249) или птица вообще, без уточнения вида (Гуллакян 1983: 258). Заметим, что само существование мотива тесно связано с дефицитом воды. Из оставшихся трех в одном случае сокол с отравленными когтями посылается в дар с целью погубить героя, а в двух других в него превращается злой волшебник, опять же с целью погубить, теперь уже своего талантливого ученика (известный бродячий сюжет с серией превращений).

Очевидно, что сокол – не маркированный персонаж в армянской волшебной сказке, хотя в языке коннотации у него положительные.

Иная картина в русской волшебной сказке, как и в русском фольклоре вообще. Сокол у Афанасьева встречается 14 раз и хотя не всегда превращается в человека, как в упомянутом выше случае, но и ни разу не выступает как злое начало: в виде ли собственно птицы, в виде ли личины человека, он однозначно характеризуется положительно. Строго говоря, такое ощущение интуитивно возникает у носителя русской культуры и без всякой проверки, исходя из знания фольклора в целом, где (напр., в песнях) добрый молодец, как уже отмечалось, часто сравнивается с соколом, девушка называет возлюбленного «сокол ты мой ясный» (ср. ласковое обращение старшего к молодому парню – «соколик»), у коня «полеты соколиные» и т.д. В недавнем прошлом «соколы» хвалебно говорилось о летчиках.

Вообще троица сокол – ястреб – коршун отчетливо маркирована в русском мировосприятии в целом. В письменной литературе достаточно назвать горьковскую «Песню о Соколе» (заметим и неслучайность слова песня), как бы сконцентрировавшую в себе все положительные коннотации, связанные с соколом.

В русском языке соотнесенность с коршуном всегда говорит только о хищности и безжалостности: налететь (броситься п т.п.) коршуном – быстро, внезапно и злобно. Вообще, у коршуна в русской культуре однозначно отрицательные коннотации, перешедшие и в художественную литературу (ср., например, некрасовское «И вот тебе, коршун, награда За жизнь воровскую твою»[1] или знаменитое блоковское «Доколе коршуну кружить?»; ср. также оценочную фамилию Коршунов у купцов А.Островского и мн. др.). Соответственно, в русской народной сказке коршун (во всяком случае, в рамках трехтомника Афанасьева) не встречается вовсе. Зато в «Сказке о царе Салтане» Пушкина, имеющей народную основу, коршун выступает как злой колдун, пытавшийся погубить Царевну-Лебедь (не случайно все иллюстрации к сказке за два века в полном согласии используют символический контраст черного коршуна и белой лебеди (помимо прочего, постоянного фольклорного эпитета для девушки вообще и невесты в особенности). Образ черного коршуна имеет вполне реальную основу: обычно он долго парит в вышине, высматривая добычу, и кажется черным на фоне светлого неба, в то время как сокол бьет добычу на лету, а ястреб налетает из засады неожиданно и быстро.

При этом в художественной реальности пушкинской сказки мифопоэтическая сущность персонажей настолько превалирует над житейской реальностью, что Пушкин, реалист из реалистов, рисует эту схватку злых и добрых сил среди морских волн («средь зыбей»), что в реальной жизни крайне маловероятно: ни лебедь, ни тем более коршун (основную пищу которого вообще составляют грызуны) ни морскими, ни даже приморскими птицами не являются. Море в данной сказке играет стержневую роль и «место встречи изменить нельзя», но выбор птиц мотивирован прежде всего их мифопоэтическим ореолом.

Высказанные нами ранее соображения прекрасно дополняет замечание Журавлева о том, что «если подходить к сказке с орнитологических позиций, то на лебедя может напасть ястреб или сокол, но никак не коршун». И далее: «Для большинства современных носителей языка денотаты слов сокол, ястреб, коршун вообще перестали играть роль, поскольку редко кто имеет четкое представление об отличиях коршуна от ястреба или об их повадках. Между тем, на вопрос, кто из хищников наиболее страшен и кровожаден – сокол, ястреб или коршун, – большинство информантов уверенно отвечает – коршун». Нами проделан тот же эксперимент в русскоговорящей армянской среде и получен аналогичный результат. В армянской культуре коннотации к соколу, как уже сказано, однозначно положительны, к ястребу тоже более положительны, чем в русской, чему веским подтверждением является популярное мужское имя Шаген, означающее Ястреб. Нет мрачных ассоциаций и применительно к коршуну. Во всяком случае, в словарях зафиксировано устойчивое выражение «ուրուրի աչք». Будучи переведено буквально («глаз коршуна»), оно производит скорее гнетущее впечатление (заметим, что прилагательное к слову коршун практически не используется в русском языке), между тем как по-армянски означает вполне завидное качество – высокую степень зоркости. Русским эквивалентом здесь однозначно будет «соколиный глаз».

Достаточно полное представление даже о сегменте национальной картины мира может сложиться лишь при достаточно полном выявлении и сведении в систему его отличий от другой культуры (или культур). До этого любое пополнение копилки наблюдений может оказаться небесполезным.

Литература

Арутюнян С. Б. (1980). Дэвы. Мифы народов мира. т. 1. М.: Сов. энциклопедия.
Афанасьев А. Н. (1986). Народные русские сказки в 3 томах. М.: Наука.
Галь Н. (1980). Слово живое и мертвое. М.: Книга.
Гудков Д.В. (2003). Теория и практика межкультурной коммуникации. М.
Гуллакян С. А. (1983). Указатель мотивов армянских волшебных сказок. Ереван: ЕГУ.
Журавлев А. П. (1974). Фонетическое значение. Л.: ЛГУ.
Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кирнозе З. И. (2007). Межкультурная коммуникация. М.: Наука.
Караулов Ю. Н. (1987). Русский язык и языковая личность. М.
Мкртчян К. Л. (2004). Символы, которые нас выбирают (перевод В. Брюсова и проблема культурного бессознательного. Брюсовские чтения – 2002. Ереван: Лингва.
Славянская мифология (1998). Словарь-справочник. М.: Линор.

Тем-Минасова С.Г. (2000). Язык и межкультурная коммуникация. М.
Топоров В. Н. (1982). Лиса. Мифы народов мира. т. 2 М.: Сов. энциклопедия.
Хачатурян Н. А. (2008). Национальная специфика оригинала и художественная коммуникация при переводе. Вестник ЕГУ, общественные науки. № 1. Ереван.

Nelli Khachaturyan

THE FANTASTIC IN FAIRY TALES AND THE NATION'S WORLD PICTURE
(on the material of Russian and Armenian folk tales)

Summary

Every nation's picture of the world can be fully understood only through comparison with another nation's mindset and world outlook. That is why the problem of national originality is a focus of different disciplines today. In the present article two cultural elements represented in Russian and Armenian fairy tales are being compared: the beast as an antagonist of the hero and as a magic helper. These roles are typical to any of the following animals: the bear, the wolf and the fox, or birds: the eagle, the falcon, the hawk, and the kite. Their specific functions in the fairy tale are rooted upon the environment and life conditions of both nations at the time when fairy tales were being shaped. The differences are even more significant because definite aspects of national life are shown surreally modified in a fairy tale. The forms of this modification are likewise motivated by national mentality.

Левон Абрамян

НЕДОСТАЮЩЕЕ ЗВЕНО
Роль неродственных традиций в реконструкции архаичных ритуально-мифологических систем

Цель статьи – попытаться показать, как два сказочных сюжета в одной традиции, в данном случае армянской, с первого взгляда не очень близких, могут оказаться гораздо более близкими, если принять во внимание далекие и/или генетически не связанные с ними ритуально-мифологические традиции.

Первый сюжет – из армянской волшебной сказки (Հայկական ժողովրդական հեքիաթներ 1980, № 41), в которой есть эпизод, где герой отправляется добыть для царя живую воду и молодильные яблоки[1], которые находятся соответственно в ручье у основания и на ветвях дерева, растущего в краю[2], расположенном между Черным и Белым морями. Их стережет вишап, который сорок дней бодрствует и сорок спит. Подойти к дереву и добыть воду и яблоки можно лишь когда вишап спит, причем следует пройти по его спине – от хвоста к голове и обратно, иначе вишап проснется и убьет смельчака. Герой так и поступает, а яблоки и воду оставляет себе: царь притворялся больным и принял обычные яблоки и воду за волшебные.

Второй сюжет, гораздо более распространенный (Гуллакян 1983: 86), варианты которого можно встретить и у родственных и ареально близких армянам народов[3], повествует о борьбе героя с вишапом, который требует девушек в виде платы за то, чтобы выдать людям немного воды из перекрытого им источника. Герой засыпает перед поединком на коленях девушки, убивает вишапа, при этом освобождаются воды. Нередко тут фигурирует кровь убитого вишапа: например, спасенная девушка метит героя своей пятерней, обмакнутой в кровь убитого вишапа (Гуллакян 1983: 178)[4].

Кроме видимого (слышимого) нарратива этих двух и последующих сюжетов, мы попытаемся обозначить некий «скрытый» сюжет, который оперирует сходными семантическими узлами в каждом из сравниваемых примеров. Причем такие узлы мы будем выделять в более широких рамках сказки (традиции), в которую вписаны рассматриваемые сюжеты/эпизоды. Такой метод может показаться произвольным и сюжетно/ «логически» неоднозначным, однако мы увидим, что кажущееся разнообразие выделенных элементов при расширении географии примеров и семантического поля, где они фигурируют, тем не менее оказывается достаточно «однообразным» и, более того, логически завершенным в пределах более глубинного уровня, чтобы вырисоваться в определенный архетипический сюжет.

Начнем с первой сказки. Прежде всего отметим, что осуществление требуемого в сказке условия – пройти к дереву по спине вишапа от хвоста к голове – предполагает, что вишап находится в свернутом состоянии, с головой у дерева. В

более ранней статье, посвященной символике змея в источнике (Абрамян 1994), я неверно истолковал положение вишапа в рассматриваемой сказке как вытянутое. Сейчас мне трудно судить, почему я сделал такое заключение; возможно, моя ошибка была навязана вытянутостью других мифологических змей, к чему мы еще обратимся и в данной статье. Как бы то ни было, в сказке свернутый вишап образует спираль вокруг основания дерева; об этом говорит уже то, что герой должен совершить свое опасное и, надо полагать, некороткое путешествие от хвоста к голове огромной змеи, каковой является вишап. Хвост это начало путешествия за бессмертием. Показательно, что в сходной русской сказке (Афанасьев 1984-1985: № 172, примеч.) сад с искомыми волшебными предметами стережет Змей, который обвился вокруг сада так, что у него «голова и хвост в одном месте сошлись». Здесь огромный Змей образует, в отличие от вишапа армянской сказки, окружность, которую нужно перейти, а не пройти по ней. Итак, герой держит путь по спирали, а спираль это известный графический образ унилатерального лабиринта (пещерного лабиринта с одним входом). Учитывая, что лабиринт во многих традициях символизирует путь в иной мир (Абрамян 1983: 124), можно сказать, что путешествие по змеиной спирали равноценно путешествию в нижний мир героя второй сказки. В этой сказке эпизод с поединком героя с вишапом и освобождением вод имеет место именно в нижнем мире, куда герой обычно попадает, преследуя хтонического похитителя чудесных яблок своего отца-царя (Гуллакян 1983: 339)[5].

Как видим, «невидимых» семантических узлов больше, чем видимых. Можно подозревать, что их еще больше. Поэтому, прежде чем перечислить семантические узлы первых двух сказок, имеет смысл обратиться к нескольким другим сходным сюжетам, помня о том, что в первой армянской сказке вишап спит и что бессмертие добывается героем для себя. Стоит также отметить, что в той же сказке условие добывания бессмертия – довольно необычное для сказок подобного рода, но не столь необычное для других традиций, имеющих дело с другими мифологическими змеями, живущими в водах других, далеких стран.

Сперва мы рассмотрим известный маорийский миф о гибели Мауи, полинезийского полубога. Желая добиться бессмертия, Мауи проникает в лоно Хине-Нуи-Те-По, Великой-Богини-Ночи, хтонической прародительницы, когда та спит, чтобы выйти через ее рот, но погибает, будучи раздавлен чудовищными чреслами, когда та просыпается (Луомала 1976: 125-127; Poignant 1967: 61-62). По другой версии (Сказки и легенды маори 1981: 56; Schirren 1856: 34), Мауи пытается проникнуть в тело Хине через ее разинутую пасть[6]. Хине связана с подземным миром, она еще в начале времен укрылась там, узнав, что ее муж, бог Тане, на самом деле ее отец и создатель (Луомала 1976: 125); она пребывает там, где сходятся земля и небо, однако в ее описании имеются и «водные» детали – ее волосы словно спутанные морские водоросли, пасть подобна пасти барракуды, что неудивительно для островной культуры, создавшей этот хтонический образ. Хотя Мауи здесь собирался обеспечить бессмертие всем людям, даже всему живому,

убив богиню смерти, этот мотив звучит как следствие, побочный результат его подвига, бессмертие же он добывал прежде всего для себя. Об этом косвенно говорит версия с Туамоту, по которой Мауи хотел обрести бессмертие, обменявшись внутренностями с морским слизнем (Poignant 1967: 62), – нечто сугубо личное в отличие от маорийской версии.

Мауи пытался совершить свой подвиг, фактически подчиняясь инициационной символике мистического перерождения. Во многих традициях посвящаемый умирает, проглоченный морским чудовищем (китом, крокодилом, акулой, водяным змеем или напоминающим их фантастическим существом – см., например, Элиаде 1996: 256-260; Элиаде 2002: 94), чтобы возродиться в ином, высшем статусе, причем нередко проступает родильная символика перерождения[7]. Такое заглатывание обычно объясняют как regressus ad uterum (см., например, Элиаде 2002: 94-95). Пребывание в «материнской утробе» символизируется тем, что посвящаемые голы (Мауи тоже раздевается, прежде чем войти в тело Великой Прародительницы), не могут (еще не умеют) говорить, не имеют имени, иногда они превращаются в детей или даже возвращаются в состояние зародыша (как в ведийском инициационном ритуале *дикша)*. В этом контексте становится понятной роль лона Хине в первой версии мифа. Эта версия интересна тем, что Мауи собирается идти обратным ходом – вспомним героя первой армянской сказки, который начинает свой путь от хвоста к голове спящего вишапа. Вторая версия мифа более обычна, она в целом соответствует вышеуказанной инициационной модели с заглатыванием и последующим рождением. Можно предположить, что обратный ход Мауи имеет отношение к его задаче добиться для себя и для всех людей не просто перерождения, а бессмертия, потому он и входит туда, откуда вышел весь род человеческий, – в лоно Великой Прародительницы, чтобы побороть Первоначало и перерождения и таким образом приобрести бессмертие. В этом его отличие от героя армянской сказки, который совершает свой «обратный ход» по змеиной спирали-лабиринту к источнику бессмертия. В остальном они оба подобны иницианту, проделывающему во чреве чудовища свой путь к перерождению. Полинезийского и армянского героя роднит то, что они оба не проделывают пассивно этот путь, а сами его прокладывают, активно вторгаясь в пространство чудовища. Но Мауи должен был совершить свой поход за бессмертием внутри тела чудовища, тогда как армянский герой проделывает его, находясь снаружи. Тем не менее в обоих случаях присутствует тема победы над чудовищем: сумей Мауи выйти невредимым из тела Хине, он приобрел бы бессмертие, а она умерла бы; в армянской же сказке победа над вишапом видна из того, что после кражи охранявшихся чудесных предметов вишап исчезает, как объясняет сказка, за дальнейшей ненадобностью.

Теперь другой пример, где во чрево чудовища попадают уже не по своей воле, но с конечным результатом – перерождением, которое может быть соотнесено с темой бессмертия. Это арнемлендский миф о двух великих сестрах, чьи деяния (вплоть до отдельных жестов и фраз) повторяют теперь аборигены этих

краев во время священных церемоний. Напомним вкратце этот миф[8], так как некоторые его моменты понадобятся нам для других сопоставлений.

Сестры Вавилак (Вавалаг, Ваувалак) странствуют по свету, давая имена растениям и животным, совершая первые культурные деяния. По одной версии, старшая сестра еще в своей стране родила ребенка от инцестуозной связи, а младшая была беременна и родила в пути. По другой – лишь старшая была беременна и родила незадолго до кульминационного момента мифа, младшая же была *вирлкул* – не имеющая ребенка. В любом случае главные события мифа начинаются у священного водоема Миррирмина (Мурувул) и связаны с вагинальной кровью сестер: в водоем попадает либо послеродовая, либо менструальная кровь старшей сестры, когда она наклонилась напиться или когда кровь была занесена в источник дождевым потоком. Запах крови привлек гигантского питона Юрлунггура (Юллунггула), жившего в водоеме. Он поднимает голову из воды, принюхиваясь. По другой версии, у младшей сестры из-за танцев начинается менструация, и когда сестры сидели в шалаше, истекая кровью – одна послеродовой, другая менструальной, Питон и почуял запах их крови. Толкование последующих событий как наказания сестер за осквернение священного источника (Warner 1937: 250-259), по-видимому, вызвано позднейшими соображениями, связанными с современными запретами для женщин в области ритуальных инсигний мужского мира. Но как раз миф о сестрах Вавилак, как считал А.М. Золотарев, наиболее архаичен (Золотарев 1964: 94)[9]. То есть «гнев» Юрлунггура вызван именно вагинальной кровью сестер, которая, кстати, как замечает Р. Берндт, здесь обычно считается *мареиин* – священной и в принципе не могла осквернить водоем. Он же верно угадывает, что женская кровь не отталкивает, а, наоборот, привлекает Питона (Berndt 1951: 22). Действительно, когда Питон, почуяв кровь старшей сестры, приближается к сестрам, младшая танцует, манипулируя веревочной «колыбелью для кошки» и выкрикивая *кей'ва* – уходи! Это останавливает на время Юрлунггура, но, когда уставшую сестру сменяет старшая, она оставляет за собой капли крови, и он снова начинает к ним подбираться. Танец младшей сестры вновь его останавливает, когда же у нее от интенсивных покачиваний из стороны в сторону начинается менструация, Питона уже ничто не может удержать, и он заглатывает сестер и младенца. В варианте, где заклинательный танец сестер направлен на прекращение дождя, вызванного Питоном, старшая наделена большей ритуальной силой – при ее танце дождь почти полностью прекращался, а при танце младшей он лишь ослабевал ненамного. Тема обилия воды (сильный дождь, потоп) – другой важный момент разбираемого мифа. Дождь вызывает Юрлунггур, который, кстати, имеет много параллелей со Змеей-Радугой из мифов Западного Арнемленда (Берндт Р., Берндт К. 1981: 186), непосредственно связанной с дождем. Таким образом, Питон вызывает дождь, когда чует запах вагинальной крови сестер.

Еще один важный момент в этом мифе – тема с н а. В версии Уорнера Питон подполз к шалашу и погрузил женщин в глубокий сон, прежде чем их прог-

лотить. В версии Берндта сестрам удалось песнями Кунапипи заставить грозу утихнуть, они устали и заснули. Питон проглатывает их спящими, и они продолжают спать у него в желудке. Пребывание Юрлунггура на дне водоема, пока его не возбудила кровь сестер, тоже в некотором смысле аналогично сну.

Следующий момент – вытягивание Юрлунггура. В версии Уорнера дождь вызвал потоп и весь мир покрылся водой, один лишь Питон, проглотивший сестер, вытянувшись вверх, возвышался над водой как голый ствол дерева. Во всех версиях сестры и их дети в итоге оживают – в этом, собственно, главный смысл инициационных мистерий, воспроизводящих эпизоды мифа. Это последний интересующий нас здесь момент – тема возрождения. Итак, перечислим выделенные семантические узлы австралийского мифа:
1) *водоем с живущим в глубине Питоном*; 2) *состояние Питона*: предположительно свернутое; 3) *тема сна*: Питон спит (как до, так и после заглатывания); 4) *тема крови*: вагинальная кровь сестер, привлекающая Питона (будящая его); 5) *тема смерти*: заглатывание сестер и ребенка («смерть» инициируемых); 6) *состояние Питона после заглатывания*: выпрямление; 7) *тема воды*: низвержение небесных вод; 8) *перерождение*: возрождение проглоченных (мистическое перерождение инициантов).

Образ Питона справедливо связывают с фаллической символикой (Берндт Р., Берндт К. 1981: 186): все перечисленные пункты могут служить подтверждением такой символической связи. Красноречив в этом плане и эпизод перед заглатыванием сестер: Питон поднялся и снова опустился, а затем просунул голову в шалаш, где спали истекавшие вагинальной кровью сестры, и обвился вокруг шалаша. Фаллическая, вернее, коитальная[10] символика наиболее явственна именно в австралийском мифе, потому мы и останавливаемся здесь на этом моменте особо. К коитальной символике можно отнести и мотив повтора: Питон после извержения сестер снова их заглатывает; ср. также поэтапное продвижение Питона к женщинам, завораживающим его танцами. Последний эпизод, кстати, важен и темой остановки, застывания Питона.

Вернемся к армянским сказкам, чтобы выделить в них семантические узлы в соответствии с пунктами, выделенными для австралийского мифа.

Первая сказка: 1) *вишап у ручья* с *живой водой под деревом*; 2) *состояние вишапа*: свернутое в спираль; 3) *тема сна*: вишап спит; 4) *тема крови*: отсутствует; 5) *тема смерти*: вишап исчезает; 6) *состояние вишапа после его убийства*: не указывается; 7) *тема воды*: добывание героем живой воды (и молодильных яблок); 8) *перерождение*: омоложение (достижение бессмертия).

Хотя пункт 5 вроде бы должен был оставаться пустым – герой не убивает вишапа, а по совету старика-помощника лишь пробирается по его спине к дереву и возвращается обратно, не разбудив вишапа, тема победы (и косвенно убийства), как мы уже говорили, здесь все же присутствует: герой, вернувшись вскоре на то же место за отцом, похищенным некогда птицами-девами *пери*, уже не находит вишапа. «Вишапа больше нет,— объяснил ему помощник,— поскольку

яблоки и воду уже унесли». К тому же, если учитывать символику спирали-лабиринта, герой отправляется в иной мир, т.е. переживает временную смерть. Так что пункт 5 содержит даже две неявно выраженные смерти: вишапа и героя. Относительно пункта 8: в сказке специально подчеркивается, что добытые чудесные предметы герой оставляет по совету помощника себе. Правда, он щедро делится ими с другими, но тем не менее что-то остается и у него, так что этот пункт можно считать непустым. Это видно еще и потому, что по той же символике спирали-лабиринта герой возвращается по спине вишапа из иного мира, т.е. возрождается после временной смерти.

Для второй сказки намечается следующий набор: 1) *вишап у источника* или *в источнике*; 3) *тема сна*: сон героя перед поединком (он часто спит и после поединка); 4) *тема крови*: кровь убитого вишапа (девушки); 5) *тема смерти*: убийство вишапа героем (в нижнем мире); 6) *состояние вишапа после его убийства*: не указывается (присутствует неявно); 7) *тема воды*: освобождение вод; 8) *перерождение*: отсутствует (присутствует неявно).

Несколько пунктов здесь предполагают неявное содержание. Само появление этих пунктов обязано австралийскому примеру, потому мы и рассматриваем армянскую сказку после австралийского сюжета. Неявные семантические узлы проявляются благодаря расширению рамок сюжета и соответствиям из других традиций, о чем мы уже говорили. Рассмотрим эти неявные содержания «неявных» пунктов. Так, пункт 8, тема возрождения или приобретения бессмертия героем, во второй армянской сказке все же имеется, хотя эта тема прямо и не привязана к рассмотренному эпизоду. Сам эпизод с убийством вишапа, как правило, необходим, чтобы герой узнал способ, которым можно выйти на белый свет: герой совершает свой подвиг в нижнем мире, куда он попал, ища выход из ямы, где его оставили старшие братья (ср. сказочный тип 301 по Аарне-Томпсону). Таким образом, весь сюжет, в который входит рассматриваемый эпизод, имеет прямое отношение к инициационным мистериям с символикой временной смерти и возрождения[11], так что в известном смысле пункт 8 здесь не совсем пустой, а пункт 5 наполняется дополнительным содержанием – символической смертью самого героя.

Наиболее странным в приведенном списке может показаться пункт 4. Мы его ввели по схеме австралийского примера, хотя по логике армянской сказки пункт 5 (убийство вишапа) вроде бы должен предшествовать теме крови – следствию убийства. Действительно, какое отношение может иметь кровь побежденного вишапа к вагинальной крови, привлекшей в австралийском примере Питона? Но, во-первых, вспомним, что Змей, перекрывший источник, требует, как правило, непорочных дев –можно думать, не обязательно для того, чтобы съесть их. Например, в одной русской сказке (Афанасьев 1984-1985: № 148). Змей, съедавший по девушке с каждого двора, не стал есть царскую дочь, а сделал ее своей женой; правда, здесь он не перекрывает источника. В целом ряде сюжетов Змей также крадет девушек себе в жены – нередко и в рассматриваемом сюжете добытые ге-

роем невесты для братьев и для него самого являются царевнами, похищенными хтоническим существом. Об истинном отношении перекрывшего воду чудовища к требуемым им девушкам может свидетельствовать один из осетинских вариантов Нартского эпоса, где мифологическая гидра, обычно позволявшая пользоваться водой лишь при выдаче ей на съедение людей, разрешает Сата́не зачерпнуть воды для обмывания огненного новорожденного Батраза лишь после того, как Сата́на согласилась вступить с гидрой (принявшей облик дряхлого старца) в половую связь (Шанаев 1876: 89) – ср. известную символическую близость еды и соития.

Во-вторых, к теме вагинальной крови уже непосредственное отношение имеет обычное требование девственности невесты – ср. невесту как чужую, вредоносную, которую нужно «убить» (ср. песни, которые поет молодая после первой брачной ночи, в которых присутствует тема пережитой смерти и пролитой крови, или кровавый знак, демонстрируемый наутро). Этот «анализ крови» наводит на мысль, что женский образ в змееборческих сюжетах пересекается с образом самого Змея[12]. Этот парадоксальный, казалось бы, вывод на самом деле находит целый ряд достаточно убедительных подтверждений. Приведем некоторые из них.

В русской сказке (Афанасьев 1984-1985: № 172-178), где, как в приведенной армянской, требуется добыть живую воду и/или молодильные яблоки, эти чудесные предметы стережет Царь-девица, которая, подобно нашему вишапу, периодически засыпает богатырским сном – в одном варианте (Афанасьев 1984-1985: № 177, примеч.) даже ее имя, Сонька-богатырка, указывает на это качество. Герой крадет яблоки и воду и, воспользовавшись сном девицы, овладевает ею. Хотя сказка обычно апеллирует к молодецкой удали – «молодецкое сердце не выдержало – смял он девичью красу» (Афанасьев 1984-1985: № 173), все же думается, что перед нами более глубокое явление – символическая замена убийства Змея соитием с девушкой (нередко тоже хтонической природы) с неявной темой крови в обоих вариантах. Показателен в этом плане вариант (Афанасьев 1984-1985: № 172, примеч.), о котором мы уже упоминали в связи с армянской сказкой: здесь вокруг сада с искомыми волшебными предметами обвился Змей таким образом, что у него сходятся голова и хвост. Герой усыпляет его на трое суток, ударив по голове богатырским ударом. Есть вариант (Афанасьев 1984-1985: № 173), где два сюжета соединены: герой сперва усыпляет волшебным зельем великана-стража, «дикого человека», и отрубает ему голову (=убийство вишапа), а затем овладевает Царь-девицей, которая спит. Что возлюбленная героя имеет черты, соотносимые с чертами вредителя (она нередко к тому же приходится ему дочерью), хорошо показывает сказка (Афанасьев 1984-1985: № 232), где любовь Царь-девицы спрятана таким же образом (в укрытиях, последовательно заключенных одно в другом), что и смерть Кощея. Змеиная сущность подруги героя хорошо видна в образе Марьи – белой лебеди из русских былин, которая превращается в змею, угрожающую жизни Потыка; это особенно характерно для беломорской традиции. В.Я. Пропп справедливо считает эту версию, завершающуюся

убийством жены-змеи, наиболее архаичной (Пропп 1958: 121). Показателен и другой вариант, количественно преобладающий, по которому змея появляется в могиле (где, согласно уговору, помещен Потык с умершей женой) и стремится пожрать мертвую Марью или обоих супругов. Потык в этой версии оживляет жену, заставив змею принести живой воды[13], либо убив змею и ее головой или кровью обмазав Марью (Пропп 1958: 121) – ср. убийство вишапа, угрожающего девушке в нижнем царстве (=царстве смерти), куда попал герой. Интересна и былина о Добрыне и Маринке, где герой, не будучи Змееборцем, тем не менее убивает Змея (Тугарина Змеевича), «мила друга» Маринки, – правда, вроде бы совершенно случайно. Как замечает В.Я. Пропп, Змей-друг здесь нужен, чтобы подчеркнуть змеиную природу самой Маринки, главный же враг здесь – она сама (Пропп 1958: 273). Маринка предлагает себя Добрыне в жены, что в итоге приводит к ее гибели (ср. смерть – соитие в рассматриваемом контексте); сам способ казни как бы направлен на то, чтобы возвратить Маринке ее первоначальный змеиный облик (Иванов, Топоров 1974: 171-172)[14]: прежде чем отрубить ей голову, Добрыня отсекает руки, ноги, грудь, причем оказывается, что у нее «во всяком суставе по змеенышу» (Пропп 1958: 276)[15]. «Змеиность» подруги героя вообще нередко представляет собой один из аспектов (змеиный код) парного мифа о близнецах, именно второй его вариант, связанный с инцестом-гибелью[16].

Пункт 5 – убийство вишапа – в разбираемом и в других рассмотренных случаях отличается от австралийского тем, что герой играет здесь активную роль. Этот момент требует специального разъяснения. В списке семантических узлов второй армянской сказки пункты 1, 5 и 7 составляют один из вариантов схемы основного мифа, реконструированного Вяч. Вс. Ивановым и В. Н. Топоровым (Иванов, Топоров 1974): воды, сокрытые Змеем – противником Громовержца, освобождаются после его убийства[17]. Обстоятельства «убийства» вишапа и добывания живой воды в первой армянской сказке вроде бы совсем другого рода. В самом деле, эти две сказочные ситуации вряд ли можно было бы сравнивать, если бы герой, путешествующий по спине спящего вишапа, не привел нас к полинезийскому Мауи, они оба – к австралийскому Питону, а тот, через вызванный им потоп, «освобождение» небесных вод, не приблизился бы к Змею, освобождающему воды после своей смерти. Таким образом, хотя две сравниваемые армянские сказки значительно разнятся одна от другой, тем не менее некие скрытые в них качества позволяют проводить сопоставление. Не исключено, что этому способствует древний прототип, уже невидимый в последней сказке; один из намеков на правомерность проводимого сравнения – возможное происхождение основного мифа из мифа о первых близнецах (Абрамян, Демирханян 1985: 73-74); ср. также инициационную канву, прослеживаемую во всех сравниваемых примерах. Вообще не исключено, что многие змееборческие сюжеты имеют в своей основе инициационную тематику с инверсией отношения инициант – змееобразный патрон инициации. Во всяком случае, эта инверсия уже определенно намечена в первой армянской сказке, где сделан первый шаг в этом направлении: ин-

вертировано отношение внутренний – внешний, что является очевидным условием дальнейшего «внешнего» поединка на равных[18].

Такая инверсия особенно наглядна в некоторых сценах Крещения армянских миниатюр, где под ногами Христа в глубине вод Иордана изображен поверженный вишап. Подобные изображения считаются иллюстрацией к словам «Ты сокрушил головы змиев в воде» (псалом 73, 13), связываемым с Крещением (Schiller 1971: 136-137; см. также Подобедова 1981: 81), что подтверждает сопровождающая одну из таких сцен надпись «Иисус Христос попирает голову вишапа» на Васпураканской миниатюре XIV в.[19] Крещение как нисхождение Христа в воды смерти для очищения их от скверны (победа над змеями) и освящения является, по-видимому, христианским осмыслением универсальной символики нисхождения в царство смерти для последующего возрождения, и, следовательно, в этих сценах Крещения совершен сюжетный переход «мистическое убийство иницианта водным змеем» → «убийство змея инициантом в водах смерти»[20].

Особый интерес представляют пункты 2 и 6, которые сообщают соответственно о первоначальном состоянии вишапа и о его состоянии после смерти. Казалось бы, праздный вопрос, поскольку об этих состояниях в армянских сказках даже не говорится; только в случае первой армянской сказки можно предположить, что вишап был свернут в спираль. Однако австралийский Питон здесь тоже приходит на помощь армянским вишапам – именно его вытянутость в соответствующем пункте 6 позволяет выявить невидимое. Так, возможно, утраченная тема вытянутости в нарративе (пустые пункты 6 в армянских сказках), сохраняется в визуальном плане – ср. вишапы, каменные рыбообразные изваяния древней Армении (II–I тыс. до н.э.), устанавливавшиеся вертикально у водоемов, истоков рек и каналов (ср. тему воды пункта 7). Высказано предположение, что эти памятники имеют непосредственное отношение к основному (индоевропейскому) мифу (Петросян 2002: 88). Разобранный австралийский пример позволяет понять, почему у каменных вишапов фаллообразный вид – ср. также тему вытянутости Змея. В другом месте (Абрамян 1993: 170) я предположил, что каменные вишапы – отражение, возможно, еще более древнего мифа – уже упоминавшегося мифа о первых близнецах. Эти архаичные варианты мирового дерева (ряд признаков которого вишапы несут в себе[21] наряду с вертикальностью) как бы «выросли» на месте мифологического поединка – ср. вертикальность, вытянутость змей, в форме которых традиционно изготовляются патриаршие посохи – символ высшей духовной власти, и не случайно, что они нередко делаются и в виде тянущегося вверх растения; вспомним также Питона, поднявшегося как ствол сухого дерева над водами потопа, – не столь уж вольное сравнение, если учитывать медиационную роль Змея-Радуги, с которым связан образ Питона.

Может возникнуть вопрос, почему нет темы вытянутости (пустой пункт 6) в случае с вишапом, перекрывавшим источник, тогда как «мифология» каменных «вытянутых» вишапов близка именно к этому случаю. Мы отметили в этом пункте, что о состоянии вишапа после его убийства можно судить по неявным свиде-

тельствам. Как и при анализе пункта 8 той же сказки, эпизод с убийством вишапа и освобождением вод вклинен в общий сюжет, который также может быть истолкован в свете мифа о первых близнецах, и тема выпрямления, вытягивания вишапа здесь присутствует в виде его прорастания после смерти – в соответствии с мифом о первых близнецах. Как уже говорилось, семантические элементы не всегда и необязательно следуют в логической последовательности. Они стягиваются в семантические пучки при более широких сопоставлениях. Так и здесь: мы находим мотив прорастания дерева в следующем эпизоде, где героя, убившего другого вишапа, выносит на белый свет благодарная птица (Абрамян, Демирханян 1985: 72). Мотив выпрямления здесь представлен в виде поднимания вверх вдоль ствола дерева после убийства змея. В схеме основного мифа вообще нередко образ дерева вплетен в сюжет змееборства – например, Змей поражаем на дереве (Иванов, Топоров 1974: 86) или он сам несет в себе атрибуты мирового дерева (ср. образ пернатого змея на дереве, в котором соединились птица и змея, отмечающие верх и низ мирового дерева[22]).

В свете сказанного о женских качествах вишапа правомерен вопрос, какой у него пол, когда он выступает не в виде явных женских персонажей типа Маринки или Царь-девицы. Мужской пол вишапа очевиден в сказках с темой запирания вод и забирания девушек, в русских вариантах Змей уже в своем имени носит мужской показатель (в армянском грамматическая категория рода отсутствует). Пол змееобразного чудовища слабее обозначен в австралийском примере. Хотя Питон в Северном Арнемленде, откуда происходит приведенный миф, олицетворяет мужское начало (Берндт Р, Берндт К. 1981: 186; Warner 1937: 238-240 e.a.)[23], в нем, как и во всяком заглатывающем чудовище, есть и женские черты: проглотив сестер, Юрлунггур тем самым забеременел ими (Eliade 1973: 103). Вспомним Великую Прародительницу, в лоно которой собирался проникнуть Мауи. Связи заглатывания с женской природой заглатывающего обязан, видимо, и образ знахарки из осетинской сказки, которая глотала увечных (слепого, безногого и безрукого) и изрыгала их исцеленными (Осетинские народные сказки 1973: № 37). К вопросу пола Юрлунггура специально обращается М. Элиаде, заметивший неопределенность мифа в этом – наличие в вариантах двух змей, самца и самки, связь Питона и с женской природой[24], – что, по его мнению, указывает на былую двуполость Питона как одно из выражений coincidentia oppositorum (Eliade 1973: 102-103). Змея-Радуга из мифов Западного Арнемленда также обладает, по-видимому, этим андрогинизмом: хотя в отличие от Юрлунггура, она обычно олицетворяет женское начало (Берндт Р., Берндт К. 1981: 186), тем не менее иногда это Змей-Радуга – мужчина (Берндт Р., Берндт К. 1981: 183). Еще ярче совмещение противоположностей проявляется в мифах племени маунг о-вов Гоулберн; здесь один из самых священных обрядовых предметов, *убар*, символизирует как матку Матери-прародительницы, так и пенис Змея-Радуги (Берндт Р., Берндт К. 1981: 184). Австралийский пример может помочь также прояснению образа андрогина, нередко фигурирующего в мифе о близнецах – в его «спаренных» (андрогин-

ных) вариантах. Австралийские андрогинные змеи указывают, например, на наличие даже анатомо-физиологического кода мифологемы.

Стоит подробнее рассмотреть и пункт 3 – тему сна, так как в каждом нашем случае сон имеет различную природу. В одних случаях это богатырский сон, необходимый для восстановления сил, – так спят Царь-девица, Мсрамелик из армянского эпоса «Сасна црер» (кстати, одно из знамений его гибели как раз в том, что ему не дали выспаться положенное количество дней), отчасти герой сказок перед поединком или после утомительного поединка[25]; иногда герой и его противник бьются в несколько этапов, отсыпаясь перед каждым боем (Афанасьев 1984-1985: № 233). В других случаях сон – аналог смерти. Так спят, например, сестры Вавилак. В примерах со спящими чудовищами герой использует их пассивность для одержания победы над ними[26], аналогичным образом он овладевает спящей Царь-девицей. Наконец, есть сон – пассивное состояние, из которого что-то выводит спящего, пробуждает его: так Юрлунггур поднимает голову из водоема, возбужденный запахом вагинальной крови (с явными фаллическими реминисценциями), или так заснувший перед поединком герой пробуждается от обжегшей его слезы отчаявшейся девушки-жертвы[27].

Тема сна и пробуждения подводит нас к последнему примеру – таинственной змее Кундалини, которая замечательна тем, что, происходя из того же мифологического источника, что и остальные змеи-вишапы, живет не в мифе (сказке) или ритуале (как в арнемлендской инициации), а по сей день обитает, согласно индийской мистической анатомии, в любом человеке. Кундалини спит, свернувшись, в Мулачакре – самой нижней *чакре*, расположенной в нижней части позвоночника. Цель йогина – разбудить ее и поднять (т.е. вытянуть) по специальному каналу вдоль позвоночника к самой верхней чакре – Сахасраре, тысячелепестному лотосу, чтобы достичь *самадхи* – особого психофизиологического состояния, дарующего освобождение; ср. воду бессмертия, которую герой армянской сказки добывает для себя, пройдя по спине свернувшегося в спираль спящего змея-вишапа. Змея Кундалини замечательна еще тем, что это олицетворение *шакти* – активной психической энергии женской природы. Подъем Кундалини вдоль позвоночника описывается как стремление шакти к своему Господину, единение с которым и есть самадхи. В традициях тантристского толка этот мистический процесс, для высших ступеней описываемый на языке сексуальной символики, на низших ступенях заменяется реальным ритуальным соитием адепта со своей партнершей-шакти. Вспомним, что герой волшебной сказки добывает волшебные предметы, дарующие бессмертие, также и после соития с Царь-девицей. Здесь, правда, по сравнению с индийским примером инвертированы отношения активный – пассивный, пробуждение – сон[28].

Рассмотренные примеры проливают свет на то, как трансформируется образ Змея: сперва он убивает, чтобы возродить (отсюда «родильная» символика инициации), затем убивают его, чтобы он вытянулся по смерти в каменный вишап – мировое дерево. Эти и другие переходы удается проследить при помощи других

мифологических змеев, обитающих в других, порой далеких странах. Мы увидели, как две армянские сказки, казалось, отдаленные друг от друга, оказались достаточно близкими. И увидеть это нам помогло недостающее звено, как ни удивительно, из аборигенной Австралии. Можно сказать, что армянским вишапам пришел на помощь австралийский Питон. Он и другие мифологические чудовища помогли нам также проследить, как меняется соотношение человек – Змей в рассмотренных в статье примерах, которые все направлены на мистическое перерождение: сперва человек внутри Змея, потом он снаружи, и, наконец, Змей сам помещается внутрь человека.

ССЫЛКИ

1. В сказке они оба определяются словом *anmahakan* – бессмертные.

2. В сказке его посылают в город Чинамучина (Китай-град), т.е. на край света, он и прибывает в труднодостижимый райский уголок на краю света.

3. Например, у восточных славян (Сравнительный указатель сюжетов 1979: № 3001), осетин (Осетинские народные сказки 1973: № 45, 56), народов Памира (Сказки народов Памира 1976: № 10), абхазов (Абхазские народные сказки 1975: № 78 – слон в роли дракона), абазин (Абазинские народные сказки 1975: № 27), ассирийцев (Истребитель колючек 1974: 110-120) и др.

4. Иногда герой пачкается кровью во время поединка, так что ему приходится сменить одежду (Сказки народов Памира 1976: № 10) – ср. очищение Аполлона от драконьей крови, что Вячеслав Иванов считал профаническим выражением таинства приобщения Аполлона к подземной сфере (Иванов 1923: 18).

5. Ср. в первой сказке добывание героем чудесных яблок для царя в «ином мире». Вообще в сказках герой и вредитель нередко действуют сходным образом (хотя и с разным результатом). Так, в одной типичной сказке с путешествием героя в нижний мир (Հայ ժողովրդական հեքիաթներ 1959: №1) царевичи, караулившие чудесные яблоки в райском саду их отца, засыпают, и дэв крадет яблоки, тогда как в первой армянской сказке яблоки крадет герой, воспользовавшись сном стража-вишапа; дэвы спят, положив голову (головы) на колени похищенных ими царевен, как в другой сказке (Гуллакян 1983: 326) спит герой на коленях спасаемой им царевны.

6. Этот миф использовал, в частности, В.Я. Пропп в своей знаменитой статье «Ритуальный смех в фольклоре» (Пропп 1976: 185): прародительница просыпается от преждевременного смеха одного из спутников Мауи – маленькой трясогузки.

7. Например, в Сьерра-Леоне и Либерии чудовище Наму глотает будущих членов тайного общества Поро, четыре года беременно ими и рожает их на женский манер (по Элиаде 1996: 257).

8. Известно несколько версий мифа, дошедших до нас благодаря У. Уорнеру и Р. и К. Берндт (Warner 1937: 250-259; Berndt R. 1951: 20-27; см. также Берндт Р., Берндт К. 1981: 185-186).

9. Золотарев считает этот миф предтечей мифа о братьях-близнецах, устроителях мира и общества, т.е. женской версией универсального (мужского) близнечного мифа, который он реконструирует. Здесь, видимо, отражаются эволюционистские тенденции (переход от матриархата к патриархату) времени создания труда, опередившего свое время (см. Иванов 1968). Тем не менее этот миф действительно содержит целый ряд архаических мотивов – см. Абрамян 1983: 89-90, 111, 119).

10. По аборигенному толкованию, Питон, вползающий в шалаш, подобен «пенису, входящему в вагину» (Berndt 1951: 25).

11. Об образе третьего брата рассматриваемого сюжета как реализации идеи вечной смены в цикле жизнь – смерть – жизнь см. Топоров 1979: 18-20.

12. К связи девичьей крови (особенно менструальной – как в астралийском примере) со Змеем ср. высказанную К. Найтом мысль о страхе мужчин перед синхронным менструированием женщин, который породил, по его мнению, образ самого дракона (Knight 1983: 21-50).

Женский персонаж, обычная мотивация поединка, нередко тяготеет не к Змею, как здесь, а к Змееборцу – вплоть до полного его вытеснения (Иванов, Топоров 1977: 112-113). Если прослеживаемые авторами трансформации женского персонажа относятся к дальнейшему развитию змееборческого сюжета (в частности, в изображениях), то наша реконструкция относится к самому его началу.

13. Связь темы воды с женой-змеей видна уже в том, что Марья – Лебедь, первая встреча с ней происходит у реки, озера или моря (Пропп 1958: 114).

14. Маринка вообще выступает в былинах в качестве трансформации змея (Иванов, Топоров 1974: 171), ее имя указывает на связь с женским образом основного мифа – по мнению авторов, на один из этапов дегенерации этого

образа (с. 179). Можно думать, однако, что здесь проглядывает и древнейший, женский пласт образа Змея: ср. выше, примеч. 12.

15. Иван Годинович аналогичным образом расправляется с Настасьей, иногда он не отрубает ей головы, оставив ее погибать в степи (Пропп 1958: 134), т.е. не только «возвращает» Настасье змеиный облик, но и возвращает ее в родную стихию.

16. Согласно этому мифу, имеющему два варианта – с борьбой-убийством и инцестом-гибелью, поверженный противник прорастает после смерти тем или иным растением, в идеале – мировым деревом. Об этом см. подробнее: Абрамян, Демирханян 1985: 66-84. Об отражении змеиного кода первого варианта, связанного с борьбой-убийством, см. Абрамян 1993.

17. Трактовка этого мифологического сюжета как отражения метеорологических событий (грозовая туча, молния, дождь и т.п.), типичная для представителей мифологической школы, описывает частный срез основного мифа – его метеорологический код (ср. связь Юрлунггура со Змеей-Радугой). Ср. астральный код в древнеегипетской редакции: хтонический Змей Апоп выпивает воду Нила, препятствуя продвижению солнечной ладьи. Его лишают могущества силой заклинаний, разрубают на части, сжигают, и лишь тогда он возвращает выпитую воду (Липинская, Марциняк 1983: 178-180).

18. Герой нередко выполняет активную роль и внутри заглотавшего его чудовища, убивая его изнутри, – ср., например, поединок Геракла с морским чудовищем в его огнедышащем чреве (об инициационной символике этого эпизода см. Абрамян 2006); ср. также рассечение дракона мечом, проглоченным им вместе с героем (Сказки народов Памира 1976: № 10; ср. Халатянц 1898: 571 – дракон глотает девушку с мечом героя). Об африканских примерах см. Сказки народов Африки 1976: 645 – примеч. Е.С. Котляр к № 114. Ср.также эпизод из эпоса об Амирани, где он выбирается из тела проглотившего его дракона, разрезав ему бок кинжалом (Чиковани 1966: 87, 96-97, 209, 222-223, 234, 240, 246, 254-255, 260-261, 278, 291, 297, 301, 305).

19. Рук. 6303 Матенадарана им. Маштоца (л. 6б). Опубликовано в кн.: Закарян 1980: ил. 31.

20. Ср. переход «очищение иницианта во время ритуала крещения» – «очищение вод от скверны». Иными словами, при обряде освящения вод на самом деле освящается не вода, а крест (=Христос), опускаемый в воду.

21. Ср. плодотворную мысль А. Мнацаканяна о древе жизни в связи с некоторыми изображениями на вишапах (Մնացականյան 1952, 73-75).

22. О связи с этим образом Соловья-Разбойника русских былин см. Иванов, Топоров 1974: 166.

23. К мужской (фаллической) природе Змея, живущего в водоеме, ср. эскимосскую сказку, где в озере живет мужской половой член – «любовник» героини (Сказки и мифы эскимосов 1985: 550, прим. к № 231).

24. По Уорнеру (Warner 1937: 373), Юрлунггур – мужчина и женщина, но о нем думают как о мужчине.

25. Иногда он и после поединка, как и до него, засыпает на коленях девушки (Афанасьев 1984-1985: № 204].

26. Ср. Афанасьев 1984-1985: № 139, 161: герой убивает хтонического противника, воспользовавшись его сном. Наоборот, богатыри не убивают друг друга во сне (№ 161), Елена Прекрасная (№ 168) укоряет убийцу ее спящего спасителя: «Сонный человек – что мертвый!»

27. Нередко, наоборот, сон специально навевают, чтобы помешать герою совершить задуманное (Афанасьев 1984-1985: № 232). См. также примечание 5 настоящей статьи.

28. Ср. с приметами царицы, стерегущей волшебные предметы, в памирской сказке (Сказки народов Памира 1976: № 8), представляющими собой ряд инверсий: у нее глаза открыты, когда она спит, и закрыты, когда бодрствует; жемчужины в головах и ногах специально переставлены; наружные шаровары надеты внутрь, а внутренние – наружу и т.п.

ЛИТЕРАТУРА

Հայ ժողովրդական հեքիաթներ (1959), հ. II, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.

Հայկական ժողովրդական հեքիաթներ (1980), ԵՊՀ հրատ.

Մնացականյան Ա. (1952), «Վիշապ» քարակոթողների և վիշապամարտի դիցաբանության մասին, «Տեղեկագիր» ՀՍՍՌ ԳԱ (Հասարակական գիտություններ), № 5:

Абазинские народные сказки (1975). М.: Наука, Гл. ред. вост. лит.

Абрамян Л.А. (1983). Первобытный праздник и мифология. Ереван: Изд. АН Арм. ССР.

Абрамян Л. А. (1993). Христос как змееборец: церковная традиция и память художника // Мифологические представления в народном творчестве, с. 165-179. М.: Российский инст. искусствознания.

Абрамян Л.А. (1994). Змей у источника (к символике универсального ритуально-мифологического образа) // Историко-этнографические исследования по фольклору. Сборник статей памяти С.А. Токарева, с. 20-34. М.: «Восточная литература» РАН.

Абрамян Л. А. (2006). Лысина Геракла, пятка Ахилла и ноги Эдипа в ритуально-мифологическом контексте // Армянский гуманитарный вестник, № 1, с. 43-60.

Абрамян, Л. А., Демирханян А. Р. (1985). Мифологема близнецов и мировое дерево. (К выяснению значения одного класса наскальных изображений древней Армении) // Историко-филологический журнал АН Арм. ССР. 1985, № 4, с. 66-84.
Абхазские народные сказки (1975). М.: Наука, Гл. ред. вост. лит.
Афанасьев А.Н. (1984-1985). Народные русские сказки А.Н. Афанасьева. Т. 1-3. М.: Наука.
Берндт Р. М., Берндт К.Х. (1981). Мир первых австралийцев. М.: Наука, Гл. ред. вост. лит.
Гуллакян С.А. (1983). Указатель мотивов армянских волшебных сказок. Ереван: Изд. ЕГУ.
Закарян Л. (1980). Из истории Васпураканской миниатюры. Ереван: Изд. АН Арм. ССР.
Золотарев А.М. (1964). Родовой строй и первобытная мифология. М.: Наука.
Иванов В. В. (1923). Дионис и прадионисийство. Баку: Наркомпрос.
Иванов В. В. (1968). Дуальная организация первобытных народов и происхождение дуалистических космогоний (рецензия на кн. А.М. Золотарев. Родовой строй и первобытная мифология) // Советская археология, 1968, № 4, с. 276-287.
Иванов В. В., Топоров В. Н. (1974). Исследования в области славянских древностей. М.: Наука.
Иванов В. В., Топоров В. Н. (1977). Структурно-типологический подход к семантической интерпретации изобразительного искусства в диахроническом аспекте // Труды по знаковым системам. Вып. VIII. Тарту: Тартуский гос. унив.
Истребитель колючек (1974). Сказки, легенды и притчи современных ассирийцев. М.: Наука, Гл. ред. вост. лит.
Липинская Я., Марциняк М. (1983). Мифология Древнего Египта. М.: Искусство.
Луомала К. (1976). Голос ветра. Полинезийские мифы и песни. М.: Наука, Гл. ред. вост. лит.
Осетинские народные сказки (1973). М.: Наука, Гл. ред. вост. лит.
Петросян А. (2002). Армянский эпос и мифология. Истоки, миф и история. Ереван: Инст. археологии и этнографии НАН РА.
Подобедова О. (1981). К вопросу об источниках иконографии средневековой книжной иллюстрации (по материалам некоторых армянских рукописей) // Второй международный симпозиум по армянскому искусству. Сборник докладов. Т. 1, с. 73-85. Ереван: Изд. АН Арм. ССР.
Пропп В. Я. (1958). Русский героический эпос. М.: Гослитиздат.
Пропп В. Я. (1976). Фольклор и действительность. Избранные статьи. М.: Наука, Гл. ред. вост. лит.
Сказки и легенды маори (1981). Из собрания А. Рида. М.: Наука, Гл. ред. вост. лит.
Сказки и мифы эскимосов Сибири, Аляски, Канады и Гренландии (1985). М.: Наука, Гл. ред. вост. лит.
Сказки народов Африки (1976). М.: Наука, Гл. ред. вост. лит.
Сказки народов Памира (1976). М.: Наука, Гл. ред. вост. лит.
Сравнительный указатель сюжетов (1979). Восточнославянская сказка. Ленинград: Наука.
Топоров В. Н. (1979). К семантике троичности (слав.**trizra* и др.) // Этимология, с. 3-20. М.: Наука.
Халатянц Г. А. (1898). О некоторых любимейших мотивах армянских сказок // Братская помощь пострадавшим в Турции армянам. 2-е изд., с. 570-578. М.: Типо-литография Т-ва И.Н. Кушнарев и Ко.
Чиковани М. Я. (1966). Народный грузинский эпос о прикованном Амирани. М.: Наука, Гл. ред. вост. лит.
Шанаев Г. (1876). Из осетинских сказаний о нартах I: Сказание о нарте Хамыце, белом зайце и сыне Хамыца – Батразе // Сборник сведений о кавказских горцах. Вып. IX, отд. II. Тифлис: Худож. литогр. К. Томсона.
Элиаде Мирча (1996). Мифы, сновидения, мистерии. М.: REFL-book; Киев: Ваклер.
Элиаде Мирча (2002). Тайные общества: обряды инициации и посвящения. Киев: София, М.: Гелиос.
Berndt, R.M. (1951). Kunapipi. New York: International Universities Press.
Eliade, M. (1973). Australian Religions: An Introduction. Ithaca: Cornell University Press.
Knight, C. (1983). Lévi-Strauss and the Dragon: ‘Mythologiques’ Reconsidered in the Light of an Australian Aboriginal Myth // Man. N.s. Vol. 18, № 1, pp. 21-50.
Poignant, Roslyn (1967). Oceanic Mythology. London: Paul Hamlyn, 1967.
Schiller, Gertrud (1971). Iconography of Christian Art. Vol. 1. London: Lund Humphries
Schirren, G. (1856). Wandersagen der Neuseeländer und der Mauimythos. Riga: R. Kymmel.
Warner, W.L. (1937). A Black Civilization. New York, London: Harper & Brothers.

Levon Abrahamian

THE MISSING LINK
The Role of Unrelated Traditions in the
Reconstruction of Archaic Ritual-Mythological Systems

Two Armenian fairy-tales, which seem to be not so related, though both have dragon-fighting episodes, become much more related when other mythological dragons and snakes from unrelated and distant traditions (Polynesian chthonic foremother Hine, Australian Python Yurlunggur, Indian Kundalini) are taken into account. Corresponding episodes are analyzed through their key semantic mini-themes: dragon's locus; its condition (coiled or stretched); dreaming; blood (related to the dragon and to his virgin victims); the death of the dragon and of the hero; water (life-giving water, release of water, flood); rebirth. The inner 'nerve' that goes through all the episodes and makes their comparison possible is shown to be the model of initiation.

Կարինե Բազեյան

ԱՐՀԵՍՏՆ ՈՒ ԱՐՀԵՍՏԱՎՈՐԸ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐՈՒՄ

Հայ ժողովրդական հեքիաթներն ունեն պատմաճանաչողական անգնահատելի նշանակություն: Իրենց մեջ կրելով ազգային կյանքի ու մշակույթի բազմաթիվ երևույթներ, հեքիաթները հարուստ ազգագրական փաստական նյութ են պարունակում՝ ստանալով սկզբնաղբյուրի նշանակություն (Ղազիյան 2007, 166–171): Հեքիաթներում հատկապես հաճախակի են հանդիպում հայ ժողովրդի տնտեսական զբաղմունքների մասին վկայությունները: Հիմնական տնտեսական զբաղմունքների՝ երկրագործության ու անասնապահության հետ զուգահեռ բազմաթիվ հիշատակություններ են պահպանվել օժանդակ տնտեսական զբաղմունքների՝ որսորդության, ձկնորսության, ինչպես նաև արհեստների ու արհեստավորների մասին, որոնք կարևոր տեղեկություններ են տալիս հայ արհեստավորի հատկությունների, հասարակական–տնտեսական հարաբերություններում արհեստի ու արհեստավորի տեղի ու դերի մասին:

Հայ ժողովրդական արհեստների ուսումնասիրության համար առաջին հերթին կարևոր են առանձին արհեստների կամ արհեստավորների, նրանց արհեստանոցների ու գործիքների հիշատակությունները, որոնց միջոցով կարելի է պարզել տարածված, հարգի կամ ոչ այնքան հարգի արհեստներն ու զբաղմունքները: Հեքիաթներում ներկայացված արհեստների ու արհեստավորների անունները գերազանցապես բարբառային են կամ թուրքերեն համարժեքով, որը հատկապես նկատելի է արևմտահայերի մեջ:

Հեքիաթներում հիշատակվում են քանից ավել արհեստի ու արհեստավորի անուն՝ դարբին (դամըրճի, դամրչի, տերփուն), հյուսն (դուրգյար, դյուրկյար), ոսկերիչ (զարգյար, օսկերիչ, զույումճի), ջուլհակ, դերձակ (թարզի), հացթուխ (ֆըռնճի), նալբանդ, կոշկակար (կոնդուրաջի), ղասապ (մսագործ), թամբագործ (սամուրճի), սայլագործ (սարաճ), աղբյուրագործ (լաղումճի), սնդուկագործ (չաքմաքչի), բրուտ, վարսավիր (դալլաք), ներկարար (բոյախչի), հալվայագործ (հալվաճի), փայտագործ (խզմաթչի, փետքաշ), փինաչի, շաքարագործ (շաքարջի), փոստատար (փոստաճի), բաղնիսպան (համամչի, քյոզիանչի), գուշակ (թալիսմանչի, ռամդար), ինչպես նաև ջորեպան (ղաթրջի), նավավար (գյամչի), որսորդ (ավչի, օվչի), քարվանճի, դյուքանչի, բազրգյան, ջախչպան, ատթար, բախալ և այլ զբաղմունքներ: Արհեստավորների գործիքներից հիշատակվում են դարբինի զնդանը, քուրան, մուրճն ու աքցանը (քյալփաթին), հյուսնի ուրագը, ջուլհակի սանրը, մաքոքը, մասրան, ճախարակը, ինչպես նաև ասեղնագործի քարգահը, որը միաժամանակ օգտագործվում է նաև ասեղնագործելու իմաստով՝ «քարգյահ անել» ձևով: Պետք է նշել, որ հեքիաթներում արտահայտված են նաև արհեստավորի մասնագիտական աստիճանն ու դրան համապատասխան սոցիալական դիրքը՝ աշակերտ, վարպետ, ուստա, ուստաբաշի ձևերով, որոնք հայոց մեջ տրվում էին դեռ սովորելու գործընթացում գտնվողին, արդեն կայացած արհեստավորին և արհեստավորական կազմակերպության (համքարություն, էսնաֆություն) ղեկավարին:

Հատկանշական է այն, որ արհեստների ու արհեստավորների հիշատակումները մեծ թիվ են կազմում հատկապես Շիրակի ու Ջավախքի հեքիաթներում, ինչը բացատրվում է բնակչության մեջ առկա քաղաքային կենցաղի հնագույն ավանդույթներով ու բարձր զարգացած արհեստների առկայությամբ: Պատահական չէ, որ «Թագավորի պզտի տղեն» հեքիաթում է մեզ հանդիպել քաղաքային շուկայի, արհեստանոցների ու խանութների շարքի դասական նկարագրությունը. «Չարսու, բազար, մեյդան, լավ տներ, դյուքաններ, բազազի դյուքանը իրան սարքովը, ատթարինը, բախազինը իրանց սարքովը, էլ ղազազի դյուքան, մկիտան, ֆռուն, դամրճնոց, դյուրկյարխանա…» և այլն:

Թվարկված արհեստավորների շարքում ամենից հաճախ հիշատակվում են դարբինը, ոսկերիչը և ջուլհակը: Սրանք այն մայր արհեստների ներկայացուցիչներն են, որոնցից հետագայում անջատվել են ճյուղային–մասնագիտացված արհեստները: Հնագույն առասպելաբանական պատկերացումներում դարբինը, բրուտն ու ջուլհակն էին առաջին արհեստավորները, որոնք ունեին աստվածային ծագում և արարչական կարողություններ (Мифы народов мира 1991,366): Հայկական հեքիաթներում բազմիցս հիշատակվում է այս արհեստավորների հմտությունների ոչ երկրային բնույթի մասին. ընդ որում, դարբինը հանդես է գալիս որպես ամպրոպային հերոս–վիշապամարտիկ (Закарян 2003), իսկ ջուլհակը՝ որպես իմաստուն: Դարբինը հայ ավանդական մշակույթում մինչև XX դարի սկիզբ պահպանել էր իր այդ գործառույթը, որով համայնքի սրբազան կյանքում ներկայանում էր որպես տիեզերական ներդաշնակությունը պահպանող բարի հերոս: Դարբնի այս ֆունկցիան դրսևորվում էր նաև համայնքի մշակութային տարածքում և հաղորդակցման համակարգում արհեստին տրվող դերում (Թադևոսյան 2007):

Ջուլհակները մի շարք հեքիաթներում ներկայանում են որպես ճարպիկ, հմուտ, հնարամիտ և խելացի մարդիկ, որոնք կարողանում են լուծել բարդ խնդիրներ: Սա ևս պայմանավորված է արհեստի առանձնահատկություններով՝ կապված թելի, հյուսքի, գործվածքի, կապի ու հանգույցի առասպելաբանական հատկությունների հետ: Հին աշխարհի շատ ժողովուրդների պատկերացումներում մայր աստվածությունները հյուսելով ու մանելով աշխարհարարման գործողություն են կատարում՝ անկազմակերպ քաոսը վերածելով կանոնավորված տիեզերքի (Ստեփանյան 2007, 42–43): Ըստ հնագույն առասպելաբանության ջուլհակը առաջին արհեստավորն է, որի շնորհիվ ստեղծվել է աշխարհը, կամ դրա կարևոր մասերը: Թել մանելն ու կտավ գործելը իրականացնում է տիեզերական ջուլհակը, որը մի շարք տիեզերաբանական ավանդույթներում ոչ միայն ստեղծում է տիեզերական գործվածքը, այլև մանում տիեզերական թելը: Ջուլհակը առասպելաբանության մեջ հաճախ զուգադրվում է սարդի հետ, որը մարդկանց սովորեցրել է նախնական արհեստը՝ ջուլհակությունը: Իսկ սարդին վերագրվում էր ստեղծագործական ունակություններ, մասնագիտական–արհեստավորական հմտություններ, աշխատասիրություն և իմաստություն, այսինքն հատկություններ, որոնք կրում են մեր հեքիաթների ջուլհակ հերոսները (Мифы народов мира, 1992, 295,344):

Խնդիր չունենալով վերլուծել նրանց վերերկրյա հատկանիշները, մանավանդ, որ դա հանգամանորեն ներկայացվել է Եվա Զաքարյանի կողմից: Միա-

ժամանակ դժվար է համաձայնել նրա կողմից առաջ քաշած արհեստավորների մրցակցության մասին տեսակետի հետ (Զաքարյան 2006): Միտքս պարզաբանեմ. խոսքը գնում է հեքիաթների այն խմբի մասին, որտեղ ամենացայտուն ձևով է ներկայանում արհեստավորը որպես արարիչ: Դա հյուսնի, դերձակի ու տերտերի մասին հեքիաթն է, որը հանդես է գալիս բացառապես որպես միջանկյալ դրվագ (համր կամ չխոսկան աղջկան խոսեցնելու մասին հեքիաթում) և իր բազմաթիվ տարբերակներում էական տարբերություններ չի դրսևորում: Պատմությունը ճանապարհ գնացող երեք ընկերների (եղբայրների) մասին է, որոնք գիշերն անտառում անվտանգ անցկացնելու համար ստիպված են հերթով անքուն հերթապահել: Չքնելու համար նրանցից յուրաքանչյուրը իր համար զբաղմունք է գտնում՝ միաժամանակ ցուցադրելով իր մասնագիտական ունակությունները: Առաջինը հերթապահում է հյուսնը, որը քոթուկից կին է տաշում, այնուհետև հսկում է դերձակը, որը տեսնելով փայտե կնոջը, որոշում է նրան հագցնել, վերջում մնում է տերտերը (կամ իմաստունը), որը աղոթելով շունչ ու հոգի է տալիս կնոջն ու կենդանացնում նրան: Պատմությունն ավարտվում է նրանով, որ առավոտյան արթնանալով նրանք սկսում են վիճել, թե ում է պատկանում կինը՝ ով է նրա ստեղծման հարցում էական դեր կատարել: Բացի մի տարբերակից, աղջկան տեր դառնալու առաջնությունը տրվում է տերտերին, քանի որ եթե նա չաղոթեր, կինը չէր կենդանանա: Ահա այս վիճաբանությունն է Ե. Զաքարյանի կողմից դիտվել որպես արհեստավորների մրցակցության երևույթի դրսևորում, որն էլ վիճարկության կարիք ունի:

Հարկ է նշել, որ այս պատմությունն ունի իր նախատիպերը, որոնք պահպանվել են աշխարհի տարբեր ժողովուրդների դիցաբանության ու առասպելաբանության մեջ: Եվ դա պատահական չէ, քանի որ արհեստն ու արհեստավորը բոլոր էթնոսների մեջ նույն դերն ու գործառույթն ունեին: Բանը նրանում է, որ արհեստավոր–վարպետը ավանդական մշակույթում (իսկ հեքիաթները ներկայացնում են ժողովրդի հնագույն պատկերացումներն ու մտածողությունը) ստեղծելով որևէ իր, գիտակցում էր, որ ինքը կրկնում է այն գործողությունները, որոնք կատարել է Արարիչը: Այդ պատճառով իրերի պատրաստման տեխնոլոգիան միշտ համարվել է սրբազան ոլորտ, իսկ արհեստավորները՝ միայն իրենց հասու ուժի ու հզորության շնորհիվ հասարակության մյուս անդամների աչքում դուրս էին գտնվում զուտ արհեստի շրջանակներից՝ դառնալով միջնորդներ մարդկանց աշխարհի (այսինքն՝ մշակույթի) ու բնության միջև: Ավանդական մշակույթում մարդն անընդհատ երկխոսության մեջ է բնության հետ: Նրա նպատակը ոչ թե բնության սանձահարումն ու ենթարկումն է (ինչը բնորոշ է ժամանակակից արևմտյան մշակույթին), այլ համագործակցությունը: Ձեռք բերելով հումք ինչ–որ առարկա պատրաստելու համար, վարպետը, ընտրելով համապատասխան նյութ, միաժամանակ պետք է թույլտվություն խնդրեր բնությունից, քանի որ այդ նյութերը յուրահատուկ էին՝ դրանք ելակետային հումք էին հանդիսանում աշխարհի ու մարդու արարման համար: Այդ պատճառով էլ այն եղանակները, որոնք, ըստ առասպելների կիրառվում էին աստվածների կողմից, ընկան ավանդական տեխնոլոգիաների հիմքում: Սովորաբար դա նշանակում էր տարածաժամանակային խիստ շրջանակներ ողջ գործընթացի համար, նյութի խիստ սահմանափակ ընտրություն, յուրաքանչյուր առանձին դեպքում նյութի ձևափոխում

կրակի, ջրի, օդի միջոցով և վերջապես՝ ստեղծածի «կենդանացում», քանի որ կենդանի աշխարհում չէր կարող գոյատևել «անշունչ» իրը: Այս բոլոր փուլերը բավական երկար ժամանակ էին խլում և, ժամանակակից ուսումնասիրողների տեսանկյունից, կրում էին բազմաթիվ ավելորդ գործողություններ (ծեսեր, պարեր, հմայություններ), որոնք չէին պահանջվում տեխնոլոգիական շղթայում: Սակայն դա ժամանակակից մարդու տեսանկյուն է, որը ուշադրություն չի դարձնում սիմվոլների աշխարհի վրա այն դեպքում, երբ ավանդական մտածողությամբ՝ ողջ աշխարհը լի է խորհրդանիշերով (Садохин, Грушевицкая 2000: 226):

Այսպիսով, ըստ իս, բերված հեքիաթը ներկայացնում է հենց իրի պատրաստման տեխնոլոգիական գործընթացի բոլոր նշված փուլերը, երբ հյուսնը և դերձակը կատարում են իրենց գործը, իսկ տերտերը հանդես է գալիս հմայական մասը կամ «շնչավորումը» ապահովող արհեստավորի (կախարդ, քուրմ, այնուհետև՝ տերտեր) դերում:

Հայկական ժողովրդական հեքիաթներում վառ արտահայտված է նաև հայ ժողովրդի վերաբերմունքը արհեստի՝ որպես «ոսկե բիլազուկի» նկատմամբ: Հեքիաթներում բազմիցս հանդիպում են դեպքեր, երբ ծնողները երեխաներին ուղարկում են արհեստ սովորելու (ոսկերիչ, ջուլհակ, փականագործ և այլն): Առաջին հայացքից թվում է, թե դա բնական ու սովորական երևույթ է, սակայն հետաքրքիրն այն է, որ հաճախ թագավորներն են իրենց որդիներին արհեստի տալիս՝ գտնելով, որ մարդը պետք է «փեշակ» ունենա: Այլ տարբերակներում աղջիկը (թագավորի, ջրաղացպանի և այլն) պահանջում է իր ձեռքը խնդրող տղայից (թագավորի տղայից, նազիր–վեզիրի տղաներից և այլն) արհեստի տիրապետել, նոր գալ խնամախոսության: Այդպիսի հեքիաթի օրինակ է Ղ. Աղայանի «Անահիտը», որը ժողովրդական նմանատիպ հեքիաթների փայլուն վերամշակում է: Բոլոր դեպքերում արհեստ սովորելը տալիս է իր դրական արդյունքը՝ հաճախ փրկելով հերոսին անելանելի դրությունից:

Ամփոփելով՝ կարելի է ասել, որ հայկական ժողովրդական հեքիաթները մեկ անգամ ևս փաստում են արհեստների լայն տարածվածությունն ու զարգացածությունը, ինչպես նաև արհեստավորի բարձր դերն ու կարգավիճակը հայոց մեջ: Դրանք միաժամանակ վկայում են արհեստավոր–արարիչի մասին հնագույն պատկերացումները, որի դրսևորումները վերապրուկային ձևով պահպանվեցին մինչև XX դարի սկիզբ:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Զաքարյան Ե., (2006), Արհեստավոր–արարիչ աղերսները հայկական հեքիաթներում //Հայ ժողովրդական մշակույթ, XIII, Երևան:

Թադևոսյան Ա., (2007), Դարբինը հայոց ծիսակարգում // ՀԱԲ, պրակ 23, Երևան:

Հայ ժողովրդական հեքիաթներ (1959–1985), հհ.I–XIII, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:

Ղազիյան Ա., (2007),Հայ ժողովրդական հեքիաթների ազգային յուրահատկությունների շուրջ // Հայ ժողովրդական մշակույթ, XIV, Երևան:

Ստեփանյան Ա., (2007), Հայ ժողովրդական տարազի զարդանախշերը (ծիսային, գունային և նշանային համակարգեր) // ՀԱԲ, պրակ 22, Երևան:

Закарян Е., (2003), Кузнец в армянской сказке // Археология, этнография и фольклористика Кавказа, Материалы международной конференции, Первопрестольный святой Эчмиадзин.

Мифы народов мира (1991, 1992). ТТ. 1; 2. М.
Садохин А.П., Грушевицкая Т.Г., (2000). Этнология, М.

Karine Bazeyan

CRAFTS AND CRAFTSMEN IN ARMENIAN FOLK TALES

Summary

Armenian folk tales manifest numerous traits of national life-style and folk culture thus revealing rich ethnographic material. The article is devoted to crafts and craftsmen in the context of folk tales. More than 20 crafts are presented and discussed in it. The attention, however, has been mainly focused on the characters of the blacksmith and the weaver. They are, according to mythology, the bearers of parent crafts that are held to have given birth to a wide variety of other trades. The high esteem for crafts distinguishing Armenians in general has been uniquely reflected in folk tale narratives.

Եվա Զաքարյան

ԾԻՍԱԿԱՆ ԲՈՒԺՄԱՆ ՄԻ ՏԱՐԲԵՐԱԿ

1. Առասպելական պատկերացումներ հիվանդության և բուժման մասին

Չկարողանալով ըմբռնել մարդու կենսաբանական զանազան խախտումների իրական պատճառները, հնագույն մարդն իր առասպելական մտածողությամբ հիվանդությունը համարել է չար ուժերի, զանազան արտաքին ազդակների միջամտության հետևանք: Չար ուժերը, որոնք պատկերացվել են երբեմն ոգեղեն, հաճախ էլ առարկայական կերպարանքով, ըստ հավատալիքների՝ մուտք են գործում մարդու մարմին և ջլատում նրա բնականոն կենսագործունեությունը: Կամ էլ հիվանդությունը մարդու ամբողջականության խախտման, նրա ներդաշնակության կորստի արդյունք է: Յնագույն ժամանակներում հիվանդության առասպելաբանական պատկերացումները ենթադրում էին բուժման ծիսական–առասպելական համարժեք եղանակներ: Ծիսական բուժումը իր մեջ ներառում է բնափիլիսոփայական աշխարհընկալման երկու նախնական առասպելներ՝ վիշապամարտի, երբ հիվանդությունը մարդու մեջ սողոսկած բացասական ոգին է, որին դուրս են քշում մարմնից, և ապա արարման, երբ մարդը դիտվում է իբրև մի միասնական, ամբողջական, ներդաշնակ համակարգ, իսկ հիվանդությունը՝ այդ ամբողջականության խախտում, որի վերականգնման համար բուժողը վերստեղծում, վերաարարում է այդ ամբողջականությունը: Բանական (ռացիոնալ) բժշկության սկզբնավորման նախնական ժամանակներում բժիշկներն ու բնափիլիսոփաները փորձել են տեսական վերլուծության ենթարկել առասպելաբանական այս մոտեցումը, ստեղծելով կենդանի օրգանիզմների՝ 4 կամ 5 տարրերից կազմված լինելու տեսությունը, մարդուն համարելով տիեզերքի կամ բնության մի մասնիկը, իսկ հիվանդությունը՝ այդ տարրերի համամասնության խախտման արդյունք, որի վերականգնմանն է կոչված բժիշկը: Եվ եթե ռացիոնալ բժշկությունը դիմում էր կենսական տարրերի վերականգնման բանական՝ բնաբուժական ու բուսական միջոցների, ապա նախնական ժամանակներում բժշկին փոխարինում էր ծիսարարը՝ մոգը կամ հեքիմը, որը բուժումը պատկերացնում էր մարդու ծիսական վերաարարմամբ՝ ներդաշնակությունը կորցրած մարմնի քանդել–մասնատելով (ժամանակավոր մահ) և ապա կրկին հավաքելով (վերածնունդ):

Առողջությունը դիտվում է իբրև ֆիզիկական, մարմնական և հոգևոր ամբողջություն: «Ողջանալ», «առողջանալ» բառերը ունեն և՛ *լրիվանալ, ամբողջանալ*, և՛ *բուժվել, լավանալ* իմաստները: Նույն կերպ ռուսերենում բուժելը՝ целить՝ նշանակում է ամբողջականության վերականգնում, իսկ ժողովրդական բժիշկներին անվանում են целитель, այսինքն՝ ամբողջականությունը վերականգնող: Այդպես նաև լատիներեն salus նշանակում է՝ և՛ ամբողջական, անվնաս լինելը, և՛ առողջությունը: Նույն նշանակությունն ունեն թուրքերեն sag (սաղ) և saglam և արաբերեն salamat բառերը՝ կենդանի, ողջ, առողջ, ամբողջ, բոլոր, լրիվ, անվնաս իմաստներով:

«Ողջանալ» բառն ունի նաև *կենդանանալ, վերակենդանանալ* նշանակությունները, ըստ այդմ, հիվանդությունը ծիսականորեն նույնանում է մահվանը՝ ամբողջականության խաթարմանը, իսկ բուժումը՝ ամբողջականության վերագտնումով՝ հարության, վերածննման, վերակենդանանալու, վերստին ծնվելու գաղափարին: Այսպիսով, բուժման ծեսն աղերսվում է արարման առասպելի միևնույն մանրակերտով (մոդել) գործող նմանատիպ այլ ծիսաշարերի, ինչպիսին են նվիրագործությունը, մեռնող–հառնող աստվածների, զոհաբերության, թաղման, արքայի թագադրման, շամանական և այլ շնորհների ստացման, մկրտության, Քրիստոսի հարության ծեսերը: Բոլոր այս ծեսերի հիմքում ընկած է փրկագործության գաղափարը: Ամեն ինչ, որ գոյություն ունի, եթե այն տարրական, պարզունակ նախանյութը չէ, դատապարտված է անխուսափելի քայքայման, կործանման (Топоров 1979 а: 215, 224): Փրկագործությունը կատարվում է նորոգման միջոցով, մասնատված, քայքայված հնի տարանջատված մասերի միավորման կամ այդ մասերից որակապես նոր ամբողջի ստեղծման շնորհիվ (նույն տեղում, 217): Դա է ամեն ինչի զարգացման, առաջընթացի ուղին, փիլիսոփայական ընդհանրացմամբ՝ դիալեկտիկան, որն իր առասպելական մարմնավորումներն է ստացել նշված ծիսաշարերում:

2. Առասպելական մասնատմամբ՝ ողջացման դրսևորումներ հայկական հեքիաթներում:

Հեքիաթներում ժամանակավոր մահվան պատկերացումները հաճախ այլաբանական են: Հեքիաթներում այս ու այն աշխարհների միջև անանցանելի սահմաններ չկան, և այդ սահմանները խորհրդանշական են ու բազմաթիվ: Այդպիսիք են ջուրը, ծառը, ճանապարհը, հորը, կամուրջը, դարպասը, աստիճանը և այլն, որոնցով անցումը նշանակում է՝ մուտք կյանք–մահ շարունակական հերթագայության մի շրջափուլից մյուսը: Բայց եթե նման դեպքերում մահը խորհրդանշական է, ապա որոշ հեքիաթներում մահվան անցումը կատարվում է ավելի որոշակի, մարդու մարմնի ամբողջականության խաթարման պատկերմամբ: Իսկ մի շարք հեքիաթներում մարդը մասնատվում է, կտրտվում և նրա վերակենդանացումը կամ բուժումը առավել բացահայտ, քան մյուս դեպքերում, համընկնում է արարման առասպելին: Նման միջադեպ պարունակող հեքիաթները բազմաթիվ են, որոնց զգալի մասը վերաբերում է հեքիաթների երկու դիպաշարերի՝ AT – 590 և AT 552: Դրանցում մարմնի մասնատմամբ մեռնող և մասերի հավաքմամբ հառնողը գլխավոր հերոսն է: Դիպաշարերից մեկը (AT 590)[1] ամպրոպային աստծո և նրա հակառակորդ դև–վիշապի կռվի հեքիաթային տարբերակն է, աստծո կնոջ (հեքիաթի շատ տարբերակներում՝ մոր կամ քրոջ) դավաճանությունը վիշապի հետ[2]: Հնդեվրոպական հիմնական առասպելում ամպրոպային աստծո կրտսեր որդին է հաճախ կատարում հակառակորդի դերը, հայրը նրան է երկնքից ցած նետում՝ մասնատելով ու փոշիացնելով: Մեկ ուրիշ հնդեվրոպական առասպելական դիպաշարում կրտսեր (երրորդ) որդին է, որ ներքևի (երրորդ) աշխարհում հաղթում է վիշապին և լույս աշխարհ դուրս գալիս (վերակենդանանում) (Иванов, Топоров 1974: passim. Топоров 1979 б; 18-20. Топоров 1977 б; 102):

Հեքիաթում հայրը չկա, և որդին ինքն է վիշապների դեմ միակ կռվողը, միավորելով իր մեջ միաժամանակ և՛ հոր, և՛ որդու գործառույթները: Հերոսը մոր

(կնոջ կամ քրոջ) հետ բնակվում է վիշապների պալատում: Մայրը բուժում կամ ազատագրում է վիրավոր կամ հորում փակված վիշապին, նրանք մտերմանում են և միասին փորձում սպանել որդուն (եղբորը, ամուսնուն): Սկզբում մայրը տղային կորստյան մատնելու համար սուտ–հիվանդ է ձևանում և պահանջում որդուց բերել դևերի կամ այնկողմնային այլ էակների կողմից հսկվող, անմահական հատկություններ կրող տարբեր բաներ՝ խնձոր, ջուր կամ կաթ, ծաղիկներ, ծմերուկ, սեխ կամ խաղող: Այս դժվարին հանձնարարությունները բարեհաջող կատարելու համար նրան օգնում են մոգական հատկություններով օժտված զանազան օգնական խորհրդատուներ՝ հիմնականում ծերունիներ ու վհուկատիպ պառավներ՝ այս ու այն աշխարհների սահմանագծին կանգնած մարդիկ, որոնք միջնորդավորում են կապը այդ երկու աշխարհների միջև, իսկ եթե ծիսարարի դերում հանդես են գալիս երիտասարդ կանայք, ապա նրանք կախարդուհի կանանց դասին են պատկանում, օժտված ապագան կանխագուշակելու և բուժելու հատկանիշներով, հասու բնության գաղտնիքներին, բույսերի բուժիչ զորությանը (ՀԺՀ VII, 638, III, 476):

Տղայի մայրը և դևը տղայից ազատվել չկարողանալու պատճառով ստիպված են լինում սպանել նրան. որոշ տարբերակներում նրանք հանում են տղայի աչքերը և նետում հորը (խորհրդանշական մահ), բայց մեզ հետաքրքրող հիշյալ տարբերակներում նրանք մասնատում են տղայի մարմինը. տղայի կինը «մարմինը մանր–մանր կտորեց» (ՀԺՀ III, 477), մայրը թրով «խաղէ խաղ կտրե կը էդ տղին»: Գլխավոր հերոսի մասնատմամբ՝ մահն ու մասերի վերամիավորմամբ՝ հարությունը կարևոր ծիսական գործողություն է, պարտադիր և անհրաժեշտ, նույնիսկ անխուսափելի: Այդ մասին գիտի նախապես նրա օգնական–խորհրդատուն և ոչ միայն չի փորձում կանխել, այլև գիտակցում է դրա անհրաժեշտությունը և ցուցումներ տալիս հերոսին, հանդես գալով ոչ միայն սովորական խորհրդատուի դերում, այլև իբրև նվիրագործումն իրականացնող ծիսարար, քուրմ, որն ուղեկցում է նվիրագործվողին անդրաշխարհ և օգնում դուրս գալու այնտեղից վերանորոգված, հասուն ու հզոր, պատրաստ կատարելու իր հերոսական առաքելությունը՝ վերջնական հաղթանակ տանելով չար ուժերի նկատմամբ:

Տարբերակների գերակշիռ մասում տղայի մարմինը մասնատողը իր կամքով կամ տղայի խնդրանքով կտորները լցնում է խուրջինը, դնում ձիու վրա, ձին գնում է օգնական պառավի, ալևորի կամ կախարդուհի աղջկա տունը[3], որոնք էլ ձեռնամուխ են լինում ծեսը հասցնելու ավարտին՝ վերակենդանացնելու տղային: Ձին հայտնի է այս աշխարհից այլ աշխարհներ ազատորեն ելումուտ անելու ծիսական գործառույթով: Նրա վրա նստած, հերոսները սավառնում են երկինք և մուտք գործում անդրաշխարհ: Ձին թաղման ծեսի ուղեկիցն է, մահվան միֆական կերպարը[4], նա է մեռյալի մարմինը վերջին հանգստին ուղեկցողն ու կրողը, մեռյալի հոգին անդրաշխարհ տեղափոխողը և անդրշիրիմյան կյանքում նրան ծառայողը, որի վկայությունը տիրոջ մահվան ժամանակ ձիերի զոհաբերությունների ու թաղումների տարածված երևույթն է:

Հասնում է ծեսի ամենախորհրդավոր, ամենակարևոր պահը. հերոսի մարմնի կառուցվածքային ներդաշնակ ամբողջականությունը խաթարված է, վերածված քաոսի՝ նրա մարմնի մասերի խառնակ մի կույտի, և ծիսարարի պարտականու-

թյունն է այդ քաոսից կրկին ստեղծել, վերաարարել նոր ներդաշնակ ամբողջություն՝ ավելի կատարելագործված ու անթերի: Ծիսարարն այդ պահին նմանվում է արարչի, իսկ նրա գործողությունը՝ արարման: Ծիսարարը գործում է միայնակ կամ իր օգնականների հետ: Ծեսի ժամանակ կիրառվում են հրաշագործ հատկություններով օժտված այն պարագաները, ինչ հերոսը կեղծ–հիվանդ մոր պահանջով բերել էր այնկողմնային աշխարհներից, հաղթահարելով դրանք հսկող դևերի և այլ ոչ երկրային էակների, խորհրդավոր ուժերի դիմադրությունը: Ծիսարարը, որ գիտի դրանց բոլորի գաղտնի զորությունները, այն փոխել էր սովորական, երկրային կրկնօրինակների հետ, իսկականները պահելով հենց հերոսին վերստին կյանքի կոչելու համար:

Դիպաշարի տարբերակներում ծեսը հիմնականում համանման դրսևորումներ ունի՝ որոշ առանձնահատկություններով հանդերձ: Որոշ դեպքերում այն տրվում է համառոտ, կարծես ոչ լրիվ: Հնագույն արմատներ ունեցող այս ծեսը, որ լիարժեք ընկալելի է եղել իր ժամանակի մեջ, կախված կենցաղավարող հավատալիքներից, խորհրդանիշերի ընկալումներից, իրական աղքատ գիտելիքները երևակայական ճոխ հորինվածքներով լրացնելու նախնադարյան մարդու հակումից, բնականի ու գերբնականի միախառնումից, ուր իշխում է գերբնականը, մարդկության հետագա առաջընթացի արդյունքում դադարել է ընկալվել ոչ միայն ունկնդիրների, այլև հեքիաթասացների կողմից. հին խորհրդանիշերը, ծիսական բուժման հնագույն մեթոդները սկսել են դիտվել իրականությունից դուրս, իբրև անիրական, հեքիաթային, անհասկանալի: Այդ նախնական իմաստաբանության կորստի հետևանքով խախտվում է ձևի ու բովանդակության միասնությունը, բովանդակազրկված ձևը աստիճանաբար աղավաղվում է, մոռացվում: Այսպես ծեսը կորցնում է իր նախնական հարստությունը, ճոխությունը, որոշ մանրամասներ կորսվում են և բեկորներով հայտնվում տարբեր պատումներում, և բազմաթիվ տարբերակների համադրումով միայն կարելի է առավել ամբողջական պատկերացում կազմել ծեսի նախնական հարստության մասին:

3. Բուժո՞ւմ, թե՞ նվիրագործում

Ծիսարարը, որի նպատակն է հաղթել մահվանը և հերոսին հաղորդակից դարձնել վերերկրային գաղտնի զորությունների ու գիտելիքների, դա անում է նրա ֆիզիկական կեցության վերակերտման միջոցով: Նախ, սեղանին կամ գետնին ինչ–որ բան է փռվում. «պիրըմ են տուն, սիպտակ կտորը փռըմ» (ՀԺՀ VI, 454): Կարևոր է նաև մեռյալի այն աշխարհ ուղևորվելուց առաջ ծիսական լվացման արարողությունը. «Հանեցին խուրջինից նրա մարմինը, լավ լվացին» (ՀԺՀ III, 478): Հաջորդ քայլը մարմնի կտորները ճշգրիտ դարսելն է, որով մարմինը պիտի վերագտնի մարդկային կերպարանքը. «կըտանես էն սեղանի վրա, մարմինը ամեքը իրանց տեղը կըշարես,— ասըմ ա,— վըեստը վըեստիցն ա կտրած, կյլուխը վզիցն ա կտրած, ամեքը իրանց տեղը սուրուն կշարես ու նիհենց կշարես՝ մարթ ըլի» (ՀԱԲ 21, 73): Ընդ որում, պարտադիր է, որ ոչ մի մաս չպակասի, այլապես մարդը չի վերագտնի իր ամբողջականությունը և չի վերակենդանանա[5]: Այս հավատալիքն է իշխել նաև Հին Եգիպտոսում. մումիացման ժամանակ մարմնի որևէ մասի պակասը կամ քայքայումը անհնարին է դարձնում մարդու՝ անդրաշխարհային գոյությունը: Այդ պատճառով էլ, երբ Սեթը սպանում և կտրտում է իր եղբոր՝ Օսիրիսի մարմինը, բաժանելով 14 մասերի, ցրում է այն Եգիպ-

տոսի տարբեր կողմերում՝ անհնարին դարձնելով նրա վերակենդանացումը: Օսիրիսի կինը և քույրը՝ Իսիսը իր քույր Նեփտիսի հետ կողովը ձեռքին պտտվում է ողջ Եգիպտոսով մեկ և հավաքում սիրելի եղբոր և ամուսնու մարմնի մասերը, սակայն վերակենդանացման համար պակասում է միայն առնանդամը, որը ջուրն էր նետվել, և ձուկը կլանել էր այն: Իսիսը ստիպված է լինում փոխարինել այն այլ նյութից ծեփված անդամով (Липинская, Марциняк 1983: 55): Այդ հավատալիքն է արտացոլված նաև հայկական հեքիաթում. երբ տղայի մարմինը շարվում է և պարզվում, որ ինչ–որ մաս պակաս է, անհրաժեշտ է լինում գնալ ու փնտրել այդ մասը: Այսպես, երբ որդուն մայրը թրով բրդում է, ճկույթը գցում է պատի տակ «պառավը ոսկոռ վեր ոսկոռի կը դնա, լեշ վեր լեշ կը դնա, գլուխ վեր գլխի կը դնա, կը թըմնա, մեկ ճկութ կը մնա պակաս: Առյուծի ձըգեր կը դառնան կը գան, ճկոթն էլ կը տանեն: Կը կպուցա ուր տեղ» (Սրվանձտյան 1978, 210): «Հանեցին խուրջինից նրա մարմինը, լավ լվացին, բոլոր կտորները իրար քցեցին, միայն աջու ականջը պակասեց, էդ չկար: Ասլան–Ղափլանին ասեցին, որ գնան նրա տունը, քարուքանդ անեն ու գտնեն նրա ականջը, բերեն .... կինը ինքն միտք արեց, երևի նրանք սաղ մարմինը կերել են ու այժմ էլի սովածացել, մնացած ականջն էլ բերեմ տամ՝ ուտեն: Բերեց տվեց մարմնի մի ականջը, նրանք հոխեցին ու վազեվազ տարան: Չոլախ դևը մտիկ արեց, տեսավ, որ նրանք չկերան, այլ տարան: Նա կնկանը ասեց, թե էս լավ չէ, որ նրանք տարան, նա էլի պիտի սաղանա» (ՀԺՀ III, 478): Մի տարբերակում տղայի մարմինը ողջացնելու համար հրաշագործ Փարշևանգը սուլելով կանչում է հազարավոր օձերի, որոնք գալիս, տղայի մարմնի կտորներն իրար են անում, որ ողջացնեն նրան: Սակայն մարմնից մի կտոր պակասում էր, որը լրացնում են՝ կտրելով մեծ օձի պոչից մի կտոր (ՀԺՀ III, 445): Այս դրվագը շամանական նվիրագործման ձևս է հիշեցնում, որտեղ այն կնշանակեր, որ նվիրագործվողը դրանով ձեռք է բերում օձ–ոգու հատկությունները, հասու դառնում նրա հրաշագործ զորությանը:

4. Ծիսական բուժման խորհրդանշակարգը և արարողակարգը

Ծեսում ամենատարածված բուժամիջոցը անմահական ջուրն է, որը հանդիպում է տարբերակների գերակշիռ մասում: Այն քսում են մարմնի կտրտած մասերին, որից հետո այդ մասերը կպչում են իրար, ջրից լցնում են բերանը՝ մարդը կենդանանում է: Անմահական ջուրը գերբնականի, աստվածային միջամտության առարկայական կարևորագույն խորհրդանիշ է: Այն երկնային ծագում ունի[6], կենսատու է՝ ի տարբերություն ընդերկրյա, մեռյալ, քաոսային ջրերի: Նույն նշանակությունն ունի դրախտային կենաց ծառի պտուղը՝ խնձորը, որն ուտողը երիտասարդանում է, հիվանդը՝ բուժվում, մեռածը նրա բույրից անգամ կենդանանում է: Ձմերուկը, սեխը նույնպես դրախտային պտուղների նշանակություն ունեն, դրանք աճում են ոչ երկրային էակների՝ դևերի այգում: Դրանք նույնպես, ինչպես և խնձորը, բուրումնավետ են, բուժիչ, կենսական ուժերը վերականգնող: Որոշ դեպքերում կիրառվում է առյուծի կաթ, անմահական կաթ՝ եփված անմահական ծաղիկների հետ: Կաթը՝ նորածնի սնունդը, իր մեջ կրում է կենսական մեծ ներուժ, լիարժեք փոխարինելով բուսական և կենդանական ծագման բոլոր սննդատեսակներին: Կաթը հայտնի է իր բուժիչ հատկություններով, իսկ առյուծի կաթը՝ ամենաբուժիչը, կենսունակն է համարվում: Առյուծը ժողովրդական

բժշկության մեջ առողջության խորհրդանիշ է (Иванов, Топоров 1988 а, 42): Ըստ հավատալիքի, նրա կաթը փոխանցում է խմողին առյուծի կենսական ուժը, առողջություն պարգևում մեռնող հիվանդին: Կյանքի, կենսական ուժերի զարթոնքի, անմահության խորհրդանիշեր են ծաղիկները, որոնք ամփոփում են իրենց մեջ արեգակի էներգիան և հողի ուժը: Աստվածային ըմպելիքը՝ ամբրոսիան պատրաստվում է ծաղիկների նեկտարից: Անմահական ծաղիկները կյանք են պարգևում հերոսին, երբ նա շնչում է դրանց բույրը:

Այսպես, կտրտված, քաոսային վիճակից ամբողջական մարդու արարումը հաճախ ավարտին է հասնում փչելու գործողությամբ: Ինչպես արարիչն էր փչելով շունչ տալիս մարդ արարածին, նույն կերպ էլ ծիսարարը (ՀԺՀ VIII, 332, III, 445): Փռշտոցով կենդանության, շնչելու նշան ցույց տալը առկա է բոլոր տարբերակներում:

5. Ծիսական բժշկության հնագույն դրսևորումները

Ինչպես մարդկային մշակույթի բազմաթիվ տարրեր, նույնպես և բժշկությունը սկսվել է հենց ծեսից, որի նպատակն է վերադարձնել մարդուն իր ամբողջականությունը, հավասարակշռությունը, ազատագրել նրան քաոսային տարրերից, վերահաստատել մարդու և տիեզերքի միասնականությունը, վերագտնել մարդու և բնության, աշխարհի, տիեզերքի խզված կապը, որն արտահայտվում է հիվանդության ձևով: Բժշկությունը նախապես կրել է զուտ ծիսական, հմայական բնույթ, և հենց այդ ծիսարար քրմերից, մոգերից, կախարդներից են ծագել նախնական բժիշկները (Ֆրեզեր 1989, 78, 108), որոնք փորձել են վերականգնել մարդու առողջությունը մոգությամբ, դյութությամբ: Մարմնի մասնատմամբ և վերստին հավաքմամբ նոր, ավելի կատարյալ ամբողջության կերտումը այդ ծեսի էությունն է: Որ ծիսական միևնույն մանրակերտն է գործել հնագույն բժշկության ծեսերում ևս, հավաստում են վաղնջական վավերագրերը և լեզվաբանական տվյալները: Լատիներեն lego (= հավաքել, ամբողջացնել) բառից է առաջացել «բուժել» բառը որոշ լեզուներում, ինչպես հին գերմաներեն lachi (= բժիշկ), lachin (= բժշկություն), ռուսերեն лечить (= բուժել) բառերը (Фасмер 1986: 477), և այլն: Անտիկ դիցաբանության մեջ կախարդուհի Մեդեան զբաղվում էր բժշկությամբ: Նա սիրելի ամուսնու՝ Յասոնի վրեժը նրա հորեղբորից առնելու համար համոզում է հորեղբոր՝ Պելիասի դուստրերին, որ կվերականգնի ծեր հոր երիտասարդությունը կախարդական դեղերով, որի համար անհրաժեշտ է նախապես նրա մարմինը կտրատել մասերի և եփել պղնձում: Համոզելու համար նա կտրտում է ոչխարը, եփում պղնձի մեջ, ինչ որ դեղեր խառնում և նրան գառ դարձրած՝ վերակենդանացնում: Պելիասի դուստրերը ոգևորված համաձայնվում են, կտրտում հորը, եփում, սակայն Մեդեան այլևս չի վերակենդանացնում նրան (Аполлодор 1972: 1, 9, 27): Ի դեպ, Մեդեայի անվան հետ է կապվում med–բույժ արմատը, իսկ դրանք իրենց հերթին սերել են հնդեվրոպական met–միտք արմատից (Гамкрелидзе, Иванов 1984: 811):

Հին հունական բժշկության աստված Ասքլեպիոսի սրբավայրերում անտիկ դարաշրջանում բուժում էին ստանում Հունաստանի տարբեր ծայրերից և այլ երկրներից ժամանած հիվանդներ: Նրանք մի քանի օր մնում էին սրբավայրում, քրմերի ցուցումներով՝ հատուկ սննդակարգով, ծոմապահությամբ մաքրում օրգանիզմը, շրջում սրբավայրի խորհրդավոր, երևակայության վրա ազդող միջա-

վայրում, ծանոթանում այլ հիվանդների բուժումների մասին վկայությունների հետ և այդ ամբողջից մեծապես տպավորված ու ներշնչված՝ քուն էին մտնում՝ երազում աստծուց բուժում ստանալու ակնկալիքով: Եվ շատ հաճախ քնի մեջ նրանց հայտնվում էր բժշկության աստվածը՝ Ասքլեպիոսը, ինչ–որ միջամտություն կատարում նրանց հիվանդ մարմնի վրա, և առավոտյան նրանք արթնանում էին բուժված և պատմում երազում աստծո հետ հանդիպման և բուժման մասին (Жебелев 1893: 369-429): Երազներում պատմական ժամանակը վերանում է, վերադարձ է կատարվում առասպելական ժամանակներին, որով երազ տեսնողը դառնում է աշխարհարարման, տիեզերաշինության ժամանակակիցը, ականատեսն ու մասնակիցը (Элиаде 1998: 82): Քունը ժամանակավոր մահ է, մահվան միջոցով նրանք հաղորդակցվում են սրբազան ոլորտի հետ, արթնանալով՝ վերածնվում: Քնի ժամանակ տեսած երազի սյուժեն հիվանդի մասնատումն է և այդ մասերի կրկին միացումը, մահն ու վերածնունդը՝ նորոգված, առողջացած (Фрейденберг 1978: 543):

Հին հունական Էպիդավրոս քաղաքի Ասքլկեպիոսի սրբավայրում հայտնաբերված 6 քարե սալիկների վրա բազմաթիվ արձանագրություններ են պահպանված նման բուժումների մասին, որոնց նպատակն է եղել ավելի մեծ հավատ սերմանել բժշկության աստծո հրաշագործ բուժումների հանդեպ: Այնտեղ գրված են բուժված կանանց ու տղամարդկանց անունները, հիվանդությունների անունները և դրանց բուժման պատմությունը: Ահա մի քանի օրինակներ. ջրգողությամբ հիվանդ Արատայի մայրը սրբավայրում երազ է տեսնում, որ բժշկության աստվածը կտրում է իր դստեր գլուխը և մարմինը գլխիվայր կախում, նրա միջից դուրս է հոսում ավելորդ ջուրը, որից հետո գլուխը կրկին կպցնում է: Մայրը վերադառնում է տուն և գտնում դստերը առողջացած, պարզվում է՝ նույն երազը տեսել էր աղջիկը (Жебелов 1931: 326): Կամ մեկ ուրիշը. տրեզենցի Արիստագորան տեսնում է երազում, որ Ասքլեպիոս աստվածը բացակայում էր, և նրա փոխարեն նրա որդիներն են զբաղվում կնոջ բուժմամբ. նրանք կտրում են կնոջ գլուխը, բայց չեն կարողանում նորից կպցնել, ստիպված մարդ են ուղարկում Ասքլեպիոսի ետևից: Այդպես կտրված գլխով կինը մնում է մի ամբողջ օր, հաջորդ օրը միայն աստվածը ժամանում է, կպցնում գլուխը, կտրատում կնոջ փորը, հանում նրա միջից երիզորդները, ապա նորից կարում այն, և կինն արթնանում է առողջացած (նույն տեղում): Իհարկե, այս դեպքում արարման առասպելը վիշապամարտի հետ միախառնված է, վերաարարելով՝ մարդու միջից միաժամանակ հեռացվում է օտարածին, թշնամական մարմինը՝ հիվանդության պատճառը: Ճիշտ նման ձևով հեքիաթում թշնամու կողմից մասնատված և բարեկամ–ծիսարարի կողմից վերահավաքված հերոսը, գիտակցության գալով՝ միշտ ասում է. «Ինչ երկար էի քնել», և ամեն անգամ նրան պատմում են նրա հետ կատարվածի մասին, որի բովանդակությունը Ասքլեպիոսի սրբավայրում պահպանված արձանագրություններն է հիշեցնում: Իրական մարդն այդ ամենն անցնում է էքստազի մեջ՝ թմրության, քնի վիճակում, իսկ հեքիաթում այն կատարվող գործողությունների շարքին է պատկանում: Այսինքն, եթե իրական մարդը երազում կատարվածը ընկալում է իբրև իրականություն, ապա երկրորդ դեպքում հակառակն է՝ հեքիաթի հերոսը հեքիաթային «իրականությունն» է ընկալում իբրև երազ: Երկու դեպքերում էլ երազն ու իրականությունը միախառն-

ված են իրար, իրարից չեն տարանջատվում, և երազը նույնքան իրական է, որքան իրականությունը՝ երազ: Հնում հավատացել են, որ քնած ժամանակ մարդու հոգին անջատվում է մարմնից, թափառում և այդ ընթացքում կարող է շփվել գերբնական ուժերի, աստվածների, մեռածների ոգիների հետ, որոնք հաճախ պատգամներ էին հղում մարդկանց խորհրդանիշերի լեզվով, և այդ հայտնությունների, տեսիլքների մեկնությունն իմանալու համար դիմում էին պատգամախոսներին կամ երազահաններին:

6. Կենդանիները՝ ծիսարար

Հեքիաթներում հաճախ յուրահատուկ դերակատարում են ունենում կենդանիները: Կենդանիները հաճախ են ուղեկցում հերոսին, դրանք կենդանակերպ գերբնական ոգիներ են կարծես, որ հերոսի հետ հավասար, երբեմն էլ ավելի՝ մասնակից են դիվական ուժերի հանդեպ տարած հաղթանակներին: Այդպիսի հրաշալի օգնական է ձին՝ հերոսի ամենահավատարիմ, անբաժան ու խելացի ուղեկիցը: Մեր քննարկած AT 590 համարանիշի հեքիաթներում հերոսի սխրանքներին մասնակցում են որոշ կենդանիներ ևս. առյուծի ձագերը՝ Ասլան–Ղափլանը ուղեկցում են տղայի կտրտված մարմինը խուրջինի մեջ բերող ձիուն, հետո կրկին ետ դառնում՝ բերելու տղայի պակասող ականջը (ՀԺՀ, III, 478) կամ հենց առյուծի ձագերն են տղայի կտրտված մարմինը տոպրակով տանում պառավի մոտ, որ նա կենդանացնի, ապա ետ դառնում՝ պակասած ճկույթը բերելու (Սրվանձտյան 1978, 210):

Այդպիսի հրաշալի օգնականներ են երեք շները «Ջանջիլ կռան» վերնագրով հեքիաթի երկու իրար շատ նման տարբերակներում (ՀԺՀ XIV, № 11, XV, № 18): Նրանք աղբյուրի տակ ապրող կախարդ դերվիշի շներն են, որոնց հերոսը ձեռք է բերում իր ոչխարների հետ փոխանակելով: Այդ գերբնական ծագմամբ են պայմանավորված նրանց հրաշագործ հատկությունները. կենդանիները հեքիաթներում հաճախ խոսում են մարդու նման, այս դեպքում ևս: Տղայի նենգ քույրը դևի հետ թուրը (կամ «պալթան») սրում են, կախում դռանը, որ երբ տղան գա՝ թուրն ընկնի վրան և կտրի վիզը: Բայց պառավ կինը, որ փոխել էր տղայի բերած անմահական ջուրը սովորականի հետ, այդ ջրից տալիս է շներին և սովորեցնում՝ ինչպես նրանք մարմինն ու գլուխը իրար դնեն, քսեն կտրած տեղին անմահական ջրից, մի քիչ էլ խմեցնեն, ու նա կողջանա (ՀԺՀ XIV, 138, XV, 134): Դեռ ավելին, շները երկրորդ անգամ են հարություն տալիս տղային, երբ այս անգամ քույրը թունավորել էր եղբորը՝ ամուսնական մահճում թույնի փոշի լցնելով: Այս անգամ շները մի քանի օր ուշացումով իմանալով կատարվածը, փորում են գերեզմանը, հանում տղայի սևացած մարմինը և նույն անմահական ջրով ողջացնում (ՀԺՀ XV, 135)՝ մի տարբերակում գործողությունն ուղեկցելով ջրով մարմինը լվանալու, շփելու, ջրից խմեցնելու և անմահական խնձորով կերակրելու հետ (ՀԺՀ, XIV, 141). «Չեն կելնի մեչ քյաղքյին, թե թակավուրու փեսեն շներ հարըցուցին, խանին վեր» (նույն տեղում): Այս դրվագը հար և նման է հին հայոց արալեզների հավատալիքին, ըստ որի շները մարտում ընկած քաջերին լիզելով՝ հարություն էին տալիս (Խորենացի 1981, 60–63: Բուզանդ 1987, 362–363: Կողբացի 1994, 80–83: Ղանալանյան 1969, 193): Ուսումնասիրողների կողմից արալեզները նույնացվել են այլ ժողովուրդների դիցաբանության շնակերպ համանման կերպարների հետ, ինչպես շումեր–բաբելական Մարդուկ աստծո շների (Բասմաջեան

1897, 525–531), եգիպտական Անուբիսի (Ղափանցյան 1944, 32) հետ: Աբխազների մոտ շունը պաշտամունքային կենդանի է եղել, ըստ առասպելի՝ շները երեք օր ու գիշեր լիզել են դևի կողմից սպանված հսկա Ասլանի վերքերը և վերադարձրել նրա կյանքն ու տեսողությունը (Иванов 1977: 160): Շունը կապվում է մահվան, անդրաշխարհի հետ, նա ազատ ելումուտ ունի այնտեղ: Հավանաբար դրա հետ է կապվում նրա՝ այն աշխարհից մարդուն վերադարձնելու, կյանքի կոչելու երևույթը: Հնագույն հավատալիքների համաձայն՝ շունը տեսնում է չար ոգիներին և իր հաչոցով քշում նրանց: Իր այս գործառույթների շնորհիվ շունը մեծ դեր է կատարում ոչ միայն մահվան ու հարության առասպելաբանության, այլև ծիսական բժշկության համակարգերում՝ իբրև բժշկության հովանավոր ոգի: Հին հունական բժշկության աստված Ասքլեպիոսի տաճարում այլ սրբազան կենդանիների հետ նաև շներ էին պահվում: Հին Եգիպտոսում պաշտվել է Անուբիսը՝ բորենու կամ վայրի շան գլխով աստվածությունը՝ մեռյալների դատավորն ու տիրակալը, որը մասնակցում էր նրանց մարմինների զմռսմանը, ապա մոգությամբ վերակենդանացնում նրանց, պարգևելով հավերժական կյանք այն աշխարհում: Ըստ առասպելի որոշ տարբերակների, Օսիրիսի կտրտված մարմինը հավաքելիս Իսիսին՝ Օսիրիսի կնոջն ու քրոջը, օգնում էր Անուբիսը (Рубинштейн 1987: 89):

AT 552 հեքիաթաշարում թշնամու կողմից մասնատված հերոսի ծիսական ամբողջացումն ու հարությունն իրականացնում են բացառապես կենդանիները, իրենք ինքնուրույնաբար կատարելով ծիսարարի դերը, որոշ դեպքերում միայն այն զիջելով այլ՝ մարդակերպ կամ դիվանման արարածներին: Այս շարքի հեքիաթները[7] խոր հնության հետքեր են կրում: Հեքիաթի հերոսը՝ եղբայրներից կրտսերը, հակառակ ավագ եղբայրների, իր երեք քույրերին կնության է տալիս խնամախոսության եկած Գայլին, Արջին և Արծվին, երեք արջերին, արջի, գայլի, աղվեսի կերպարանքով դև եղբայրներին, երեք դևերին, դերվիշ եղբայրներին: Նրանք բոլորը գերբնական էակներ են, բնակվում են մարդկային համայնքներից հեռու, հերոսի կնոջը առևանգած, անդրաշխարհյան զորությունը կրող թշնամու և մարդկային բնակավայրերի միջանկյալ ինչ–որ սահմանային տարածքում, որով անցնում է այդ թշնամական ուժը՝ հերոսի կնոջը իր բնակավայրը փախցնելիս և որտեղով ստիպված է գնալ հերոսը՝ կնոջը ետ վերադարձնելու համար: Տոտեմական ժամանակների հետքերը կրող այս կենդանակերպ էակները բնության ինչ–որ տարերքների, կենդանական աշխարհի տիրակալներ են, սակայն իրենց գերբնական զորությամբ հանդերձ, նրանց ազդեցությունը տարածվում է մինչև անդրաշխարհյա թշնամական ուժի սահմանը. այդ սահմանը նրանք երբեք չեն հատում: Եվ երբ այդ թշնամին՝ Ջիուդ–խախամը, Սևոյի Սելին, Խեքը, Կրակոտ Ոսպը, Արաբի Զենկին, Սըռլի Քեոսան և այլն, կտրտում, մասնատում է իր կնոջ ետևից եկած հերոսի մարմինը, լցնում խուրջինը (որոշ տարբերակներում տղայի մարմնի մասերը ժողվում է կինը), դնում ձիու վրա, ձին բերում է անմիջապես թշնամու սահմանին ամենամոտ տարածքը, որ պատկանում է Արծվին կամ դև և դերվիշ եղբայրներից ավագին՝ ամենազորեղին: Կարելի է կարծել, որ դևի ու դերվիշի կերպարները ավելի ուշ են մուտք գործել հեքիաթ, փոխարինելով կենդանական նախատիպերին: Պատահական չէ, որ որոշ տարբերակներում նրանց տակ զգացվում է կենդանական նախնու ներկայությունը: Այսպես, «Սըռլի Քեոսին հէքեաթը» (Հաճեան 1907 № 17, 64–72) տարբերակում նրանք աղվեսի, ար-

ջի, գայլի կերպարանքով դևեր են անվանվում, իսկ Ս. Հայկունու գրառած «Կրակոտ Ոսպ» տարբերակում (ՀԱԺ, Բ, 225) հանդես է գալիս դերվիշը, որը թեև մարդկային կերպարանք ունի, բայց նրա իշխանությունը տարածվում է ողջ կենդանական աշխարհի վրա, իսկ կենդանիների դերը էական է ծիսական ամբողջացման գործողության մեջ, դերվիշը ընդամենը նրանց դերը համակարգողն է, նրանց կարգադրողը, կազմակերպողը. «Ես ճանավարներուն թագաւորն իմ, ճարը կը գտնիմ»,— հանգստացնում է դերվիշը իր կնոջը՝ եղբոր կտրտված մարմնի վրա ողբացող քրոջը: Նա կանչում է բոլոր թռչուններին, կենդանիներին, «…ըդոց լեզուն կը հասկնար», և հանձնարարում է գտնել «ճարը»: Առասպելական Զմրուխ դուշը հուշում է, որ դեռևս ողջ է Աստծո ստեղծած Չեչել–քերքեզ թռչունը (բառացի՝ ճաղատ անգղ[8]), դրանով ժամանակային և ծագումնաբանական աղերսներ ստեղծելով արարման առասպելի հետ: Բոլոր թռչունների աղոթքին անսալով, Աստված բմբուլներով է պատում մի քանի հազար տարեկան թռչնի ուժասպառ, մերկ մարմինը, նրան կերակրում են գոմեշի մսի ղավուրմայով ու գինով, որ նա կարողանա թռչել վեր՝ երկինք, որ ինը «խաթ է», մեկ «խաթ»՝ մինչև արևը, մյուսը՝ սառույց, ապա օձ ու կարիճ: Երկնքի չորրորդ «խաթում» Աստված խնայում է արևից խանձված թռչունին և իր հրեշտակի միջոցով երկու շիշ անմահական ջուր ուղարկում նրան (ՀԱԺ, Բ, 226), որով և վերակենդանացնում են հերոսին: Տ. Նավասարդյանի գրառած «Արաբի–Ջէնկի» տարբերակում (Նավասարդյան, VII, 67) Խարթան խուշը կանչում է բոլոր ծեր թռչուններին, որ օգնեն վերակենդանացնել տղային: Դա կարող է անել հարյուր տարեկան ծեր դուշը, որին այլ թռչուններ առնում են իրենց թևերի վրա, գնում բերելու առեղծվածային «Ապիզիմզիմի»[9] անմահական ջուրը:

Թռչունները երկնքի՝ տիեզերական կառույցի վերին շերտի հետ են կապվում և աստվածային կամքի պատգամաբերներն են: Թռչունները նաև հոգու խորհրդանիշ են: Այդ է պատճառը, որ հարության խորհրդանշակարգում թռչնի դերը պարտադիր է: Արծիվը անմահություն է խորհրդանշում և հաճախ աստվածացվել է: Նա նաև սիբիրյան առաջին շամանն է ու շամանների նախահայրը (Штернберг 1936: 114 и сл. Элиаде 1998: 125): Արծիվը տիեզերական ծառի հետ է կապվում, ապրում է նրա վերևում: Երկնքից բուժման դեղեր բերելը տարածված հավատալիք է, որ հանդիպում է նաև այլ ժողովուրդների բանավոր ավանդույթում[10]: Արծվի վրա նստած՝ հաճախ հերոսը ճամփորդում է երկնքում, որտեղից երկիրը փոքր է երևում: Արծիվը նաև անդրաշխարհի սրբազան թռչուններից մեկն է (Гамкремидзе, Иванов 1984: 538) և դրանով պայմանավորված՝ նա է, որ անդրաշխարհի կատարած ճամփորդության ավարտին նվիրագործվող հերոսին իր մեջքին դրած՝ լույս աշխարհ է հանում, և այդ ընթացքում հերոսը մի քանի անգամ զոհ է մատուցում նրան՝ մսով և գինով հագեցնելով հրեղեն թռչունին[11]: Եվ երբ հերոսն անզգուշորեն վայր է գցում վերջին կտոր միսը, ստիպված է լինում կտրել իր ազդրից, որը, սակայն, թռչունը համտեսելով՝ չի ուտում, այլ պահում է լեզվի տակ, կռահելով դրա ծագումը: Եվ երբ մարմնի ամբողջականությունը խաթարված երիտասարդը գետնին իջնելով՝ կաղում է, չի կարողանում քայլել, արծիվը հանում է լեզվի տակից տղայի ազդրի միսը, դնում իր տեղը, փետուրով քսում (ՀԺՀ VI, 658 և այլն), լիզում կամ թքով քսում[12] (ՀԺՀ III, 90, XIII, 12, 52–53, Սրվանձտյան 1978, 196) և վերքն անմիջապես լավանում է[13]. տղան, վերագտնե-

լով մարմնի ամբողջականությունը, կարողանում է քայլել: Այստեղ նվիրագործվող հերոսի կաղությունը համարժեք է ժամանակավոր մահվանը: Հերոսը ժամանակավոր մահ է ապրում, կլանվելով կենդանու կողմից և ապա դուրս նետվելով՝ վերստին ծնվում է (Пропп 1946: 206-210), ձեռք բերելով այնտեղից մոգական զորություն կամ կախարդական առարկաներ: Արծվի՝ տղայի մսից համտեսելը ևս համարժեք է նրան կլանելուն[14]: Նույն նշանակությունն ունեն նաև կենդանու որովայնում կամ կենդանու մեջքի վրա գտնվելը: Այս կերպ հերոսը հաղորդակցվում է ոչ երկրային էություններին և նրանցով զորացած վերադառնում՝ կատարելու իր հերոսական առաքելությունը: Այս դրվագում արծվի՝ բուժողի և նվիրագործողի գործառույթները հանդես են գալիս միասնաբար:

Հերոսի մասնատված մարմնի հավաքման և վերակենդանացման հարցում ամենակարևորը արծվի դերակատարումն է: Նրա բերած անմահության ջուրն է, որ կյանք է հաղորդում մեռած տղային: Այն լցնում են տղայի բերանը (ՀԺՀ VIII, 730, 758, XIII 38), քսում են, լցնում վրան (ՀԺՀ XV, 282, ԱՀ XXIII, 178, Նավասարդյան VII, 67): «Կրակոտ Ոսպ» տարբերակում (ԷԱԺ, Բ, 226) ջուրը երկու գույնի է՝ «մէկը ճերմակ, մէկը կարմիր. ճերմակը հոգին էր, կարմիրը էարինը. ուր եառալի էր, կարմիրը կը զինէր, ճերմակն էալ վրան կը քսէր: Տղան սաղցաւ, էլաւ նստաւ» (նույն տեղում): Տարբերակների մի մասում անմահության հնագույն խորհրդանիշը՝ ջուրը, փոխարինվել է դեղով (ՀԺՀ VI, 655, Հաճյան, 1907, 70), որը հավանաբար ուշ հավելում է:

Կենդանական այս եռյակը՝ գայլը, արջը և արծիվը, պաշտամունքային արժեք ունեն և հաճախ են հանդես գալիս միասին նաև այլ ժողովուրդների ավանդույթում (Гамкремидзе, Иванов 1984: 538): Իսկ ո՞րն է հայկական հեքիաթում մյուս կենդանիների՝ գայլի ու արջի դերը հերոսի հարության գործում: Սովորաբար նրանք կատարում են նախորդ հեքիաթաշարի ծիսարարի օգնականների դերը. նրանք շարում են տղայի մարմնի կտորները (ՀԺՀ XV, 282, ԱՀ XXIII, 178): «Արծիվը կանչեց Արջին ու Գելին, էկան տեհան: Գելն ասեց.— Ես որ շատ ոչխար եմ կերե, հաշեհաշ կշարեմ քոմմա ջանդակը:

Արջն ասեց.— Ես ընենց ուժ ունեմ որ՝ կը հուպ տամ, կպկցնեմ բոլոր իրար:

Արծիվն էլ ասեց.— Որ դուք էտ անեք, էս էլ անմահական ջուր կը բերեմ, կըտամ պնչին, կը լավանա» (ՀԺՀ VIII, 730):

Մարմնակազմական գիտելիքներ մարդկությունը հնուց ի վեր նախ քաղել է զոհաբերվող կենդանիների մարմնի մասերի հետ մարդունը համեմատելով, և միևնույն մարմնի մասերին նույն անվանումներն են տրվել (Гамкремидзе, Иванов 1984: 812): Այդ է ակնարկում գայլը մարմնի կազմության մասին իր գիտելիքները շեշտելով: Գայլը բժշկությանը բնորոշ խորհրդանշային արժեք չունի, սակայն նրա առասպելական համարժեքները՝ շունը կամ բորենին, բժշկության կարևոր խորհրդանիշերից են: Այնուամենայնիվ, «գայլ» բառից ծագած անուններով կոչում էին սիբիրյան հայտնի շամաններին (Иванов 1977: 158): Հայկական հեքիաթների որոշ դրվագներ տալիս են օրինակներ, որտեղ գայլը անուղղակի կերպով կապվում է բուժման հետ: Այսպես, AT 613 համարի հեքիաթաշարում քարայրում զրուցող երեք կենդանիներից հենց գայլն է, որ բոլոր տարբերակներում հուշում է թագավորի հիվանդ դստերը բուժելու հնարը՝ եթե այսինչ կոտոշավոր էծը մորթեն, մորթին հագցնեն հիվանդին, նա կլավանա:

Ջրաղացում թաքնված աղքատ մարդը լսում է, գնում, այծը մորթում և գայլի ասածով՝ փաթաթում աղջկան, աղջկա վրա քրտինք է գալիս, ու նա առողջանում է (Վարդանյան 1981, 26): Նույն հեքիաթի այլ տարբերակներում բուժումներն այլ են, բայց բոլոր դեպքերում էլ դրանք կատարվում են հենց գայլի ցուցումներով. այլ դեպքում գայլը բողոքում է չոբանի շնից, որը չի թողնում իրեն ոչխար որսալ, մինչդեռ «չին գիտել թե՝ շանն եղուկն ինչ մեծ դեղ ա» (Հաճեան 1907, 53): Նույնիսկ պատմում է Ստամբոլի թագավորի բորոտ աղջկան բուժելու եղանակը. յոթ ղազան ջուրը դնել կրակին, մինչև ջուրը տակն իջնի, ապա այդ յոթը խառնել իրար, որ մնար մեկ ղազան լիքը ջուր, նրա մեջ եփել շան ուղեղը, դրանով աղջկան լողացնել: Ստուգապես կատարելով գայլի «հեքիմական դեղատոմսի» ցուցումները՝ աղքատը բուժում է թագավորի աղջկան և մեծամեծ պարգևներ ստանում (նույն տեղում, 54–55): Այստեղ գայլի հետ միասին բուժական դերով հանդես է գալիս նաև նրա առասպելաբանական փոփոխակը՝ շունը: Ըստ հեքիաթի, շան ուղեղը բորոտության դեղ է: Նմանատիպ օրինակները եզակի չեն (Սրվանձտյան 1978, 461 և այլն):

Արջը առասպելաբանության մեջ համարվում է բուժող ոգի, բժշկության հովանավոր, սիբիրյան շամանի օգնականը: Բուժման ժամանակ շամանի հոգին հաճախ արջի է վերածվում, որին նպաստում է ծեսի ընթացքում արջի դիմակ ու մորթի կրելը[15] (Иванов, Топоров 1988 б: 128-129): Հայկական հավատալիքներում ևս արջը կապվում է բժշկության հետ: Արջը հայտնի է բույսերի հատկությունների քաջ ծանոթությամբ, հիվանդ ժամանակ նա փորում, հանում է ամենաօգտակար բույսերի արմատները և բուժում իրեն (Պետրոսյան 1995, 167): Բուժիչ հատկություններով են օժտված արջի միսը, ճարպն ու մորթին, որոնք լայնորեն կիրառվել են ժողովրդական բժշկության մեջ (նույն տեղում, 167–169): Այնպես որ պատահական չէ նրա՝ բուժողի գործառույթը հայկական հեքիաթներում:

7. Բուժման ծեսի ընդհանրությունն այլ ծիսաշարերի հետ

Մեր նշած հեքիաթների որոշ տարբերակներում բուժման ծեսն աչքի է ընկնում առանձնահատուկ մանրամասներով: «Կտրտված տղի հեքիաթը» տարբերակում տղայի մարմնի կտորները շարում են, տեղը–տեղին, կարում, մի շորի վրա «ծուբ» քսում, «տղի ջանդակը դրեց շորի մեջը ու փաթաթեց,որ կտորները չխախտվի իրարից» (ՀԺՀ VIII, 758): Ակնհայտ է այս նկարագրությունների նմանությունը տարբեր ժողովուրդների թաղման ծիսակարգերին, ըստ որոնց, մեռյալի դիակն այրելուց հետո ոսկորները հավաքում էին, մարմնի ձևով դարսում, փաթաթում գործվածքի մեջ, օծում յուղերով (=անմահական ջուր) և այդպես պահում: Երբ հին եգիպտական Օսիրիս աստծուն, ինչպես արդեն հիշատակել էինք, նրա թշնամին ու եղբայրը՝ Սեթը մասնատում է, բաժանում 14 մասերի ու ցրում Եգիպտոսով մեկ, Օսիրիսի քույրը և կինը՝ Իսիսը փնտրում է մարմնի մասերը մեկ առ մեկ, հավաքում, որից հետո Իսիսը և քույրը՝ Նեփտիսը ողբում են եղբոր վրա: Օսիրիսին նվիրված գաղտնածեսերի (միստերիա) ժամանակ երկու կնոջ լացը պարտադիր ծիսական գործողություն է: Ողբացող կանայք ներկայացնում են նրա երկու քույրերին (Матье 1956: 65):

Հայկական սույն հեքիաթների շատ տարբերակներում նշվում է մասնատված հերոսի հարսնացուի կամ քույրերի ողբը՝ սիրեցյալի կամ եղբոր դիակի վրա և այս դրվագի հաճախ հանդիպելը հաստատում է նրա ծիսական կարևոր դերը:

Տղայի մասնատված մարմինը որոշ տարբերակներում հավաքում է նրա կինը[16], ինչպես Իսիսը՝ եգիպտական ծեսում: Հայ բժշկության պատմության փորձառու մասնագետ Ս. Վարդանյանը «Հայաստանի բժշկության պատմություն» (Վարդանյան 2000, 20–25) ծավալուն աշխատության մեջ նշում է հայկական հնագույն բժշկագիտական պատկերացումների վրա տարածաշրջանային և հարևան երկրների՝ Բաբելոնի, Ասորեստանի բնափիլիսոփայական, հին Եգիպտոսի քրմական, ինչպես նաև փռյուգական մոգության ու հին հունական ռացիոնալ բժշկագիտության հայացքների ազդեցությունը, ուստի այդ ազդեցությունները կարող են դիտվել նաև այլ բնագավառներում, այդ թվում նաև հավատալիքներում և բանահյուսական ավանդույթում: Եգիպտական ծեսի կենդանակերպ աստվածների մասնակցությունը (Անուբիսը՝ բորենու, Թոթը՝ իբիսի (եգիպտահավ), Իսիսը՝ կովի կամ բազեի տեսքով) չափազանց հիշեցնում է հայկական հեքիաթներում գայլի, արջի ու արծվի օգնությամբ մեռյալին վերակենդանացնելու գործողությունը: Եգիպտական ծեսում[17] աստվածներին մարմնավորող կենդանական դիմակներով քրմերը Օսիրիսի մարմնի կտորները կտավով հավաքում են, փաթաթում՝ բարուրում, որը խորհրդանշում է նորածնին, վերստին ծնունդը, վրան կատարում են հանգուցյալներին տրվող ծեսերը (Ֆրեզեր 1989, 431: Матье 1956: 52), ասվում են ծիսական խոսքեր, որոնք անհրաժեշտ են մեռյալի անդրշիրիմյան բարեհաջող ճամփորդության և այն աշխարհում վերակենդանանալու համար:

Այսպես կատարվում էր մեռնող–հառնող աստվածության՝ Օսիրիսի ամենամյա ծիսակատարությունը, արդյունքում Օսիրիսը՝ վերազարթնող բնությունը, նորից կյանքի էր կոչվում ծանր երաշտից հետո, երբ կրկին հեղեղվում էր Նեղոսը: Նույն կերպ էր կատարվում նաև եգիպտական թաղման ծեսը, երբ յուրաքանչյուր մեռյալ նույնացվում էր Օսիրիսին՝ հավատով, որ այն աշխարհում կրկին կվերահառնի Օսիրիսի պես: Այսպես հասարակ մահկանացուն հաղորդակցվում էր աստվածային, անմահ էությանը, հաղթում մահվանը հարության գաղափարով: Նույն կերպ կատարվում էր նաև փարավոնի ծիսական մահվան և վերակենդանացման գործողությունը՝ նրա վերարտադրողական ունակությունները ուժեղացնելու, նրան դժբախտություններից, հիվանդություններից զերծ պահելու համար (Матье 1956: 59, 68):

8. Նվիրագործում՝ ծիսական բուժման միջոցով

Այսպես՝ մի կառույցի մեջ են միահյուսվում նույն ուրվագծով և գաղափարական միևնույն հենքով ծեսերը՝ նվիրագործության, բուժման, մեռնող–հառնողի, թաղման, թագավորի նորոգման ծեսերը[18]: Բոլորում էլ մասնատվելով՝ մահվան և հավաքվելով՝ ամբողջացման, վերածնման, փրկագործության գաղափարն է՝ հոգևոր թե ֆիզիկական առումներով, մի վիճակից անցումը այլ վիճակի: Բուժումը ևս անցումային ծես է, անցում հիվանդությունից առողջ վիճակի, մահվան մոտիկության ընկալման հոգեվիճակից, որ ժամանակավոր մահ է խորհրդանշում՝ վերստին ծնունդի: Հիվանդի մասնակի մեկուսացմամբ՝ հիվանդությունը տարբերվում է սովորական կյանքից, մինչև նրա համար վտանգավոր վիճակը հեռացվի: Կյանք–մահ հակադրության միջանկյալ մի վիճակ է այն, մարդու համար բնականոն, հավասարակշիռ վիճակից դուրս եկած և կրկին կարգուկանոնի ձգտող: Իհարկե, երբեմն այս և համանման ծեսերը այնքան են միահյուսվում, որ

դժվար է որոշել՝ ստուգապես որն է: Այդ նմանությունն է նշում նաև շամանիզմի հանգամանալից հետազոտող Մ. Էլիադեն, նկատելով, որ շամանի նվիրագործումը սկսվում է հենց հիվանդությամբ, որը չափազանց նման է հոգեխանգարմանը: Հիվանդի (այսինքն՝ նվիրագործվողի) մարմնի մասնատումը կարող է իրագործվել և՛ հիվանդի տառապանքների, և՛ ծիսական արարողակարգերի ժամանակ, և՛ երազատեսության ձևով (Элиаде 1998: 39): Բացի այդ, շամանական բուժումներն էլ իրենց հերթին կատարվում են նվիրագործման միևնույն տեխնիկայով. շամանի բուժումը սեանսի ժամանակ պատրանքի, ձեռնածուության տպավորություն է թողնում, նա իբրև բացում է հիվանդի մարմինը, որովայնը, մերկացնում լյարդը, ներքին օրգանները, միջից ինչ–որ բան հանում, փորփրում–խառնում, հետո հանում մի բան՝ մի առարկա, որն իբր հիվանդության պատճառն է, կամ փոխում հիվանդ օրգանը առողջով: Նույն կերպ նվիրագործվողի մարմինն են իբրև բացում, կտրտում, ներսը մոգական ուժ ունեցող նոր օրգան կամ առարկա դնում: Մաշկն ինքն իրեն բուժվում է: Այսպես և՛ հիվանդը, և՛ նվիրագործվողը մեռնում են և ապա հառնում՝ վերստին ծնվում: Սա մոգական–կրոնական վիրահատություն է, որը կիրառվում է երկու դեպքերում էլ (նույն տեղում, 194, 244–245): Ուստի կարելի է ասել, որ նվիրագործումը հանդես է գալիս հիվանդության ու բուժման ձևով, իսկ բուժումը կարելի է յուրատեսակ նվիրագործում համարել:

9. Նվիրագործական բուժման այլ տարբերակներ

Հերոսի մասնատմամբ, ապա ամբողջացմամբ ուղեկցվող նվիրագործման այլ տարբերակներ էլ կան հայկական հեքիաթներում. «Ղուգյասը նան Սուքյասը» և «Լալ Մաջրյում» հեքիաթներում հերոսը ողջանում է ոսկորներից: Առաջին դեպքում քնած Սուքիասին գայլերն ուտում են, ոսկորները շաղ տալիս: Ղուկասը լալիս է, ննջում ծառի տակ և կես–քուն, կես–արթուն վիճակում լսում ծառի վրայի թռչունի ասածը. եթե Ղուկասը հավաքի Սուքիասի ոսկորները, յոթ սարից այն կողմ դևի պարտեզից բերի անմահական ջուր և իր ցած գցած փետուրով ջրից քսի վրան՝ Սուքիասը կողջանա և կգնա, կհասնի իր նպատակին (ՀԺՀ V, 355–356): Այսինքն՝ նպատակներին հասնելու համար պիտի անցնել նվիրագործման ճանապարհը՝ մեռնել–հառնելով: Այսպես վարվելով, Ղուկասը ողջացնում է Սուքիասին: Երկրորդ հեքիաթում Մաջրյումը սիրելիին ծառի տակ կանգնած անվերջ սպասելով՝ մեռնում է: «Մսեր կէլնեն խող, ոսկռներ արծիվ կժողվի, կխանի էն ծառի գլեոխ, պեռն կշինի, ճետեր մեջ խանի» (ՀԺՀ XV, 299): Յոթ տարի անց Լալը հիշում է նրան, գալիս, փնտրում նրան, յոթ օր ու գիշեր լալիս: Արծվին խնդրում է ցած նետել ոսկորները, ապա դրանք շարում գետնին, կրկին երեք օր ու գիշեր լալիս, մինչև ոսկորների մեջ հոգի է գալիս, տղան ողջանում է (նույն տեղում):

Ըստ հնագույն հավատալիքների՝ եթե մեռյալի ոսկորները պահպանվում են, հավատում են, որ մարդը կկենդանանա: Այդ պատճառով էլ նրան կա՛մ թաղում են գերեզմանում, կա՛մ այրում և ապա հավաքում ոսկորները, շորով փաթաթում՝ ակնկալելով նրա անդրշիրիմյան վերակենդանացումը (Наговицын 2004: 107-112): Հին հնդկական թաղման ծեսում մեռածի այրված մարմնի ոսկորները հավաքում էին, մարմնի ձևով դարսում, ոսկորներն օծում սեզամի յուղով, փաթաթում խոտերից հյուսված գործվածքի մեջ, իսկ Հին Հունաստանում՝ օծում էին

յուղով և վուշի գործվածքի մեջ փաթաթում (Гамкрелидзе, Иванов 1984: 828): Կմախքը կյանքի սուբստանցն է, նախանյութը, որը չի քայքայվում, ի տարբերություն մսի: «Հին ոսկոր» արտահայտության մեջ ակնարկվում է տոհմական արմատների դիմացկունությունը: Սիբիրյան շամանին ոգիները եփում, ուտում են, իսկ ոսկորները հաշվում, շարում, կցում իրար, և վրան նոր միս է աճում[19]: Ավանդության համաձայն՝ կերված եզը վերածնվում է ոսկորներից (Ղանալանյան 1969, 801 Ա, 352):

Ժողովրդական պատկերացումներով՝ հնարավոր է նաև մարմնի մի մասից ողջ մարմնի վերակենդանացում, եթե այդ մասը սաղմի պես կրում է իր մեջ մարդու կենսական ու հոգևոր ուժերը, որոնք կյանքի վերածննդի անհրաժեշտ հիմք ու նախապայման են[20]: Կենսական ու հոգևոր ուժերի այդպիսի զետեղարան են համարվում սիրտը, լյարդը, նաև թոքերը, որոնք իրենց մեջ պահպանում են աստծո պարգևած հոգու ֆիզիկական արտահայտությունը՝ շունչը: Հայկական մի հեքիաթում («Լաբլաբու խըռծիկ», ՀԺՀ XIV, № 15) աղջիկն իրեն բաժին հասած ճակատագրով փակվում է քարի մեջ և այնտեղ տեսնում «մի թոքյի կտոր կա, աման մեչեն նաֆաս կէլնի» (նույն տեղում, 187): «Էս ի՞նչ կանդար մեղավոր էլեր ի էսա թոյքի տեր, որ ջանդակ բիթուն կըտըռտեր են, կըտորներ վով կիտի որ աշխըրներ ցըվրեր են, մընացեր ի էսա մեկ կըտոր թոքյ. հալա աստված իսոր խոգյին չառե, թողե որ չարչըրվի» (նույն տեղում, 191): Աղջիկը պատից վերցնում է «տյուֆ էնան քյամանին», զարկում, նվագում, երգում, և թոքը մեծանում է աստիճանաբար, դառնում մի «բաբաիգյիթ մարթ», որը յոթ տարի լրանալուց հետո կենդանանում է լիովին: Այստեղ հետաքրքիր է երաժշտական մոգությամբ նրա վերադարձը դեպի կյանք և ազատագրումը չար ուժերի զորությունից: Հետաքրքիր է նաև մարմնի մի մասից ամբողջի վերստեղծումը, շատ նման հին հունական Զագրեոս–Դիոնիսոսի վերակենդանացմանը սրտից. Հերան տիտաններին դրդում է Դիոնիսոսի դեմ, որոնք նրան մասնատում են, եփում, ուտում: Աթենասը խփող սիրտը պահում է, բերում է Զևսին, Զևսը երկրորդ անգամ վերստեղծում է դրանից որդուն (առաջին անգամ մեռնող հղի մոր որովայնից հանել էր չհասած պտուղը և պատվաստել իր ազդրի մեջ) (МНМ, т. 1, 380-381, Ֆրեզեր 1989, 457–458):

10. Կանանց նվիրագործման նմանատիպ դրսևորումներ

Կանանց՝ մարմինների մասնատմամբ մահվան և ապա հավաքմամբ՝ վերակենդանացման դեպքերը լիարժեք չեն, ինչպես տղամարդկանց դեպքում ու նաև մեծ թիվ չեն կազմում[21]: Կանանց նվիրագործումը առհասարակ համատարած բնույթ չի կրել, իսկ հեքիաթներում դրանց արտահայտությունները ավելի խորհրդանշական մահվան բնույթ են կրում՝ կուրության, մարմնի այլ մասերի անդամահատման դրսևորումներով: Սակավ դեպքերում հերոսուհին սպանվում է՝ գլխատվում, հանիրավի ամբաստանության արդյունքում՝ խանդից մոլեգնած ամուսնու կողմից, իսկ հետագայում պատահական անցորդի կողմից «աստծո կամքով» ողջացվում է: Իսկ աստվածային կամքի վկայությունը մեռած կնոջ բերանից կամ կրծքերից բխող անմահական ջրի աղբյուրն է (Ղրբ. 1978, 30, ԷԱԺ, Դ, 347): Մոգական հատկություններ կրող ծիսարարի բացակայությունը լրացվում է կենդանական աշխարհի ներկայացուցիչների մոգական գործողությունների հուշումներով. գլխատված, մեռած գեղեցիկ կնոջով հմայված անցորդը տեսնում է երկու մկների, որոնցից մեկը մյուսի վիզը կտրում է, ապա այդ աղբ-

յուրի ջրից քսելով՝ ողջացնում նրան: Նույն կերպ վարվելով, անցորդը (մեծ մասամբ՝ վաճառական, որի կյանքի զգալի մասը ճանապարհներին է անցնում, իսկ ճանապարհը կամուրջ է այս ու այն աշխարհների միջև), կպցնում է մեռած կնոջ գլուխը մարմնին ու վերակենդանացնում նրան (ՀԺՀ II, 549–550, ՀԱԲ, 15, 57 և այլն):

Կանացի նվիրագործման մի տարբերակ է դևի փախցրած և նրա կինը դառած աղջկա ամենօրյա գլխատումն ու վերակենդանացումը. դևն ամեն օր որսի գնալուց առաջ աղջկան գլխատում է, աղջկա արյունը թափվում է գետը՝ փոխարկվելով վարդերի, որոնց ջուրը տանում է հոսանքն ի վար: Աղջիկն անզգա, մեռած մնում է, մինչև երեկոյան դևը վերադառնում է և կրկին գլուխը միացնում մարմնին, ինչ–որ բան քսում, և աղջիկը վերակենդանանում է: Դա կրկնվում է այնքան, մինչև մի երիտասարդ ազատագրում է աղջկան (ՀԺՀ VIII, 307, Բիւրակն, 1900, էջ 728–729): Այստեղ միգուցե վարդ–ջուր[22] բառերի իմաստային կապի ենթագիտակցական հիշողությունն է առկայծում: Դա նաև կյանքի վերամարմնավորման հավատալիքն է, որ տարածված է տարբեր ժողովուրդների մոտ, մարդկային էակի կերպարանափոխությունը բույսի կամ մեկ ուրիշ բանի[23]:

11. Հեքիաթի հերոսը՝ բուժող–ծիսարար

Եթե նախորդ «նվիրագործական բուժումների» մեջ նպատակը գլխավոր հերոսի նվիրագործումն էր, իսկ ամբողջացում–բուժումը՝ միջոցը, ապա հեքիաթները մեզ տրամադրում են բազմաթիվ օրինակներ, որոնցում բուժվող–ամբողջացողը նվիրագործվող հերոսը չէ, այլ մեկ ուրիշը, որի դերակատարումը որոշ դեպքերում սահմանափակվում է լոկ այս՝ հիվանդ լինելու գործառույթով: Նման դեպքերը առասպելական բուժման ծեսի հնագույն վերապրուկներ են, որոնց կիրառությունը հեքիաթում տարբեր նպատակներ է հետապնդում: Երբ մասնատվածին վերակենդանացնող ծիսարարի դերում հանդես է գալիս գլխավոր հերոսը, դրանով բացահայտվում է նրա մոգական զորության և գերբնական ունակություններին տիրապետելը: Մի դեպքում դա օձային կերպարանք ունեցող տղան է, որ թագավորի աղջկան հարսնախոսելու գնացած ծեր հոր մանր կտրտված մարմինն է վերականգնում. «մարմինը դեղեց, լիզուն քսելու բաշտան էլավ մորե մեկ, նստավ էդ հալիվորը» (ՀԺՀ III, 41): Օձը բուժման մոգական–հմայական ծեսում կենդանական խորհրդանիշերից ամենագլխավորն է. «Մերը մեռնի՜ Օձ–Մայիլին, հարյուր անգամ էլ սպանեն, ես կսաղացնեմ» (նույն տեղում, 42):

Սովորաբար թագավորի աղջկան ուզելու գնացած հերոսին դժվարին հանձնարարություններ տալով, ստուգում են նրա մոգական, հրաշագործ հատկությունները, բնության տարերքների, կենդանական աշխարհի վրա նրա ունեցած իշխանությունը: Մի հեքիաթում փորձում են ստուգել նաև նրա «արարչագործ» հատկությունը. հրամայում են կտրել մեկի գլուխը, որ հերոսը վերակենդանացնի նրան: «Դե արի, մեռած մարդին ո՞նց լավցներ, հո՞ աստված չէր» (ՀԺՀ III, 321): Այստեղ հստակ շեշտվում է հերոսի անկարողությունը՝ անելու մի բան, որը վեր է սովորական մահկանացուի հնարավորություններից և վերին ոլորտին է պատկանում: Բայց այստեղ նրա մոգական ուժը աստվածային կամքի մարմնավորում աղավնու զորակցության մեջ է. նա աղավնու բմբուլը կրակին տալով՝ կանչում է թռչունին, որը և բերում է անմահական ջուր ու խնձոր, որոնցով էլ վերստին կյանքի են կոչում գլխատված մարդուն:

12. Շնորհատու ոգու զոհաբերությունը

Մի քանի դեպքում մասնատվող–վերակենդանացողը օձերի թագավորն է՝ գերբնական ոգու օձակերպ մարմնավորումը, մասերը ամբողջացնող–վերակենդանացնողը՝ գլխավոր հերոսը, որին օձ–ոգին բուժելու շնորհ է պարգևել: Ծեր ալևորի կերպարանքով օձերի թագավորը իրեն զոհաբերելու գնով շնորհը՝ գերբնական կարողությունները փոխանցում է երիտասարդին. զոհաբերության ծեսի արդյունքում զոհի մարմնի բաղադրիչներով հաղորդվելով՝ որակապես նոր ամբողջություններ են ձևավորվում՝[24] մոգական հատկություններով օժտված նոր հեքիմ, ծեր ու հիվանդ թագավորի փոխարեն՝ նորոգ, երիտասարդ, առողջ թագավոր, և այլն:

Միայն երկու տարբերակներում այս սկզբունքը շեղումներ է արձանագրում. օձ–ոգին հերոսին խնդրում է իր գլուխը կտրելուց, այն թագավորի հիվանդ որդու մարմնին քսելով բուժելուց հետո հերոսը ետ բերի օձի գլուխը և միացնի մարմնին, իր տված շշով ջրից քսի վրան, ու ինքը կողջանա (ՍՅ XXIV, 161): Կամ օձերի թագուհին՝ Շահ–Մարանը հերոսին՝ իր ամուսնուն պատվիրում է, որ երբ իրեն թագավորի «դոկտորները» մորթեն, իր արյունից երեք տեսակ հեղուկներ եփեն, որոնցով, ըստ իր ցուցմունքի՝ իրագործվի բուժումն ու շնորհի ստացումը, հերոսը վերադառնա և մի փոքր մնացած արյունով վերակենդանացնի իրեն. «Աբգար կբերա Շահ–Մարանի գլուխ, կդրա ջանդկի կշտին, լավ կտրած տեխեր, զէրկու դեն կլվա (=ծիսական լվացում): Էրակ–էրակ, դեմ դեմի կդնա իրարու, Շահ–Մարանի արնի տեղից քիչ մա պահած էր, կքսա յարեսներում: Աստծու հրամանով կսախնա Շահ–Մարան, նորից կառնեն զիրար, Շահ–Մարանի էրկիր կէրթան, ուրանց համար կապրին հանգիստ» (ՅԺՅ XIII, 222):

Սովորաբար հերոսը մասնատմամբ՝ մեռնում և կտորների հավաքմամբ՝ վերակենդանանում է զորացած, գերբնական արարածները նրան հրաշագործ ուժ են պարգևում: Դա է նվիրագործման էությունը: Այս դեպքում հայտնի չէ՝ օձ–ոգին իր գերբնական հատկությունները հերոսին փոխանցելուց հետո, ողջանալով, արդյո՞ք չի կորցնում իր գերբնական զորությունը, դառնում սովորական մի արարած: Թվում է, թե այս մասնատում–վերակենդանացումն ուղեկցվում է մոգական հատկությունների ոչ թե զորացման, այլ նվազման միտումով. Շահ–Մարանը շարունակում է իր կյանքը զուտ կանացի երջանկության վայելքով: Յեքիաթներում սովորաբար այդպես է. անսանձ, անմատչելի կախարդուհիները՝ թովչազերծվելով, ամուսնանում են և դառնում հնազանդ, հլու ու հեզ կանայք:

13. Նորոգման–երիտասարդացման ծիսական արարողություններ

Լոխման հեքիմի մասին հայտնի են ավանդություն–հեքիաթներ, որոնցում հայտնի հեքիմը, որը տիրապետում էր մարդկային կյանքի վերականգնման, երիտասարդացման գաղտնիքներին, այժմ, ծերանալով, մահվան մոտիկությունը զգալով, ծաղիկներից ու խոտերից պատրաստում է իր մոգական լուծույթը և պատվիրում աշակերտին, որ երբ ինքը հոգու վրա լինի, լցնի իր բերանը (Լալայան, 1892, 52): Ինքը՝ Լոխման հեքիմը, որ հարյուր քառասուն տարեկան էր արդեն, ողջացնում էր նույնիսկ մեռածներին, սակայն դրա գաղտնիքը ոչ մեկին չէր հայտնել: Նա իր աշակերտին պատվիրում է, որ իրեն «շերբեթ» խմեցնի, ջուրը եռացնի, իր մարմինը 40 րոպե մեջը թողնի, ապա հանի, դնի բամբակածածկ գորգի վրա, հետո իր մոգական հեղուկը եփի, խտացնի, «եոթնէն մէ մի կայնի

ջուրը», խառնի գոլացած ջրին, դրանով լողացնի իր մարմինը, չոր բամբակից վրան քաշի, թողնի յոթ ժամ, ապա մոգական հեղուկից լցնի իր բերանը: Սակայն Գաբրիել հրեշտակը զարկում, թափում է հեղուկը, որի պատրաստելու եղանակը աշակերտը չգիտեր, և հեքիմը մեռնում է (նույն տեղում):

Այստեղ բուժման–երիտասարդացման գրեթե նույն եղանակն է, որը կիրառում էր Մեդեան: Այդպես ծեր շամանը իր որդիներին խնդրում էր իր մարմինը եփել կաթսայում 12 տարի՝ (Элиаде 1998: 59) նորոգվելու, երիտասարդությունը վերագտնելու համար: Նույն եղանակն է կիրառվում նաև նվիրագործման ժամանակ: Նվիրագործողին կտրտում են, կաթսայի մեջ եփում մինչև երեք տարի: Ոգիները սալի վրա կռում են նրա գլուխը, գցում սառը ջրով լի կաթսան: Նման եղանակով շամանը հիվանդին բուժելու համար նրա մարմինը կտրտում է, դարբնի պես կռում շիկացած քուրայով, գցում սառը ջրի մեջ. ջուրը անպայման սառը պետք է լինի, այլապես հիվանդը կմեռնի: Հետո դարբին–ոգին հավաքում է ոսկորները և ծածկում նոր մարմնով (նույն տեղում, 44): Այս կերպ հիվանդը, նվիրագործվողը կամ երիտասարդացողը, նախորդ դեպքերի նման՝ գաղտնածեսի միջոցով հաղորդակցվում են այնկողմնային աշխարհներին և ապա միստիկ վերածնունդ ապրում:

Դարբինը տարբեր ժողովուրդների ավանդույթներում համարվել է առեղծվածային հատկություններ կրող, քանի որ նրա աշխատանքը կապված է կրակի և մետաղների մոգական հատկությունների իմացության հետ (նույն տեղում, 349–350: Элиаде 1998 б): Դարբինը համարվել է կրակը սանձահարող, իր կռանահարությամբ դիվային ոգիների դեմ կռիվ մղող, երկնային դարբնի՝ վիշապամարտիկ աստծո կամ նրա օգնականի հատկությունները կրողը մարդկային հանրույթում: Նման գործառույթներ ունի նաև սիբիրյան շամանը իր համայնքում: Իսկ երբ դարբինն ու շամանը միավորվում են մեկ անձի մեջ, մոգական զորությունը հասնում է մի աստիճանի, երբ նա կարող է մրցել անգամ սատանայի հետ: Այս երեքին միավորում է կրակի վրա նրանց ունեցած իշխանությունը, իսկ կրակը ոչ միայն երկնային ծագում ունի, այլև կապված է ընդերկրյա կործանարար ուժերի հետ: Շաման–դարբինը հավասար է սատանայի (նույն տեղում, 362), իսկ սատանան որոշ հեքիաթներում հենց շաման–դարբնի դերն է կատարում: «Նէլլէթ քեզի, չար սատանայ» (Բիւրակն, 1899, 263–265), «Նալլաթ քեզի, սատանայ» (ՀԱ I, 334–336) հմայական բառերը շարունակ կրկնելով, դարբինը մուրճի անխնա հարվածներ տեղալով, կռանահարում է սալին դրված շիկացած երկաթը՝ իրենից հեռու վանելով կրակի ավերիչ ուժը մարմնավորող սատանաներին: Այդ բառերից զայրացած սատանան որոշում է պատժել երկաթագործին. մի առույգ երիտասարդի կերպարանքով նա աշակերտ է վերցվում երկաթագործի մոտ, բարեխղճորեն ծառայում նրան: Մի օր ցեղակից սատանաները բերում են իրենցից մեկին՝ մահվան դուռ հասած ծերունու կերպարանքով և խնդրում երկաթագործին դնել կրակի բովի մեջ և մուրճով կռելով՝ ծերունուն դարձնել պատանյակ: Երկաթագործն, իհարկե, զարզանդած՝ հրաժարվում է, սակայն նրա ճարպիկ աշակերտը հանձն է առնում անել այդ գործը, ծերունուն գցում է կրակի մեջ, մոխրացնում, կռանահարում, և մոխրացած կեղևի միջից կամ մխած ջրից դուրս է ելնում մի կայտառ պատանյակ: Երկաթագործի համբավը տարածվում է, մի ծեր մեծահարուստ ևս մեծ վճարի դիմաց խնդրում է երիտասարդաց-

նել իրեն (կամ իր մորը): Այս անգամ գործը ստանձնում է երկաթագործը, սակայն մոխրացած ծերն այլևս չի վերածնվում, երկաթագործին կախում են, այսպես սատանան առնում է իր վրեժը (նույն տեղում):

14. Բուժումը՝ աստվածային մենաշնորհ

Այս հեքիաթներում այլևս արարչական հատկություններով օժտված ծիսարարը չէ, որը օգնական–ոգին է՝ մարդկային կերպարանք ստացած, և ոչ էլ օձակերպ ոգու մոգական շնորհին արժանացած հերոսը: Այստեղ սովորական մարդն է, որն այլևս անկարող է հրաշագործություն կատարել, իսկ հրաշագործության աղբյուրը վերագրվում է ոչ երկրային բնակիչներին՝ երկնային աստծուն և կամ էլ նրա հակոտնյային՝ ընդերկրյա զորություններն իր մեջ կրող սատանային: Եվ եթե կրակի մեջ մարդ կռելը սատանայի մենաշնորհն է, ապա նմանատիպ, բայց վերակենդանացման այլ գործողությունների դեպքերում հանդես է գալիս աստծո կողմից ուղարկված կամակատարը՝ հրեշտակը, որն այս անգամ պատժում կամ դաս է տալիս անկուշտ ու անազնիվ հոգևորականին[25]: Այս հեքիաթների բարոյախրատական անթաքույց գաղափարախոսությունը խանգարում է տեսնել առասպելաբանական թաքնված շերտերը: Ընկերանալով հոգևորականին, աղքատ տղայի կամ բժշկի կերպարանքով ծպտված հրեշտակը «բուժում է» թագավորի տղային կամ աղջկան, կատարելով մոգական ծիսարարին կամ կախարդ–շամանին հատուկ գործողություններ, որ որոշ դեպքերում վիրահատություն է հիշեցնում. «…տղեն զթևեր կը քշտե, հիվընդի նամզ կիշկե, զոտ ու գլուխ կիշկե, զանկաջ կը դնե տղի սրտին…, զնշտարակ կը հանե ուր ծոցեն, զհիվընդի սիրտ կը ճղե, ինչ որ կտրելու է՝ կը կտրե, ինչ որ թալելու է՝ կը թալե, ինչ որ կարելու է՝ կը կարե, դեղեր կը ցանե, մլհամ կը քսե, մուխ մե կիտա քթին, հիվանդ սրսըփալով գիմնա, կըսէ.— Օխե՜շ, ինչ անուշ քներ ենք» (ՀԺՀ X, 299): Տարբերակներից մեկում ծպտված հրեշտակը թաքուն խաչակնքում է (Հայկական ժող. հեք., 189), որն, ըստ էության, բուժման երաշխիքն է, մնացած «վիրահատական» գործողությունները առանց դրա արժեք չունեն, դրա համար էլ վիրահատությունը կրկնելով՝ քահանան ձախողվում է: Այլ տարբերակում «բժիշկը» «վիրաբուժական» գործողություններով ողջացնում է մեռածին, իսկ քահանային աղոթել տալիս, նրա մեջ ստեղծելով այն թյուր կարծիքը, իբր իր աղոթքով է մեռածը կենդանացել, իսկ երբ հետո փորձում է նույնը ինքը միայնակ անել՝ անհաջողության է մատնվում (ՀԱԲ, 14, 139): Այլ դեպքում հրեշտակը նկարագրում է հիվանդի հետ իր կատարածը, որն առավել, քան մյուս դեպքերում՝ համապատասխանում է մասնատել–հավաքելով վերակենդանացման գործողություններին. «մին մեծ լյագյան վերցրի, ըխճկանը պերա մուրթեցի, կուխեցի լյագյանը, իրան առնավը ուրան լըղըցրե, լվացավ: Սղացավ» (ՀԱԲ, 15, 120): Նույնը փորձում է կրկնել տերտերը, բայց անարդյունք (այս տարբերակում հրեշտակի փոխարեն Մովսես մարգարեն է): Բոլոր տարբերակներում ձախողված հոգևորականին կախաղանից փրկում է հրեշտակը, վերակենդանացնելով հոգևորականի համանման գործողություններից մահացածին: Դա հիշեցնում է հին հունական Էպիդավրոս քաղաքի սրբավայրում Ասքլեպիոս աստծո որդիների կողմից հիվանդ կնոջը բուժելու փորձը, երբ նրանք կտրում են կնոջ գլուխը, սակայն անկարող են գտնվում կրկին այն կպցնել մարմնին, ստիպված են լինում կանչել Ասքլեպիոսին, որը հաջորդ օրը գալիս, գլուխը տեղն է դնում, և կինը ողջանում է ապաքինված[26]:

Այս շարքի հեքիաթներում հստակ սահմանազատված են սովորական մահկանացուի և գերբնական արարածի հնարավորությունների եզրագծերը. մահամերձին կամ մեռյալին կյանքի վերադարձնելը միայն գերբնական էակների գործն է: Պատահական չէ, որ մարդկային անկարողության դերակատարումը վերագրված է հենց հոգևորականին՝ տերտերին, որն անգամ աստծո սպասավորը լինելով, դարձյալ հեռու է գերբնական զորությունից, իսկ նրա՝ հոգևորականին ոչ հարիր ագահությունը, անազնվությունը, ստախոսությունը թույլ չեն տալիս անգամ կատարել մարդու և աստծո միջև միջնորդի դերը և աղոթքով ակնկալել որևէ արդյունք:

15. Մարդը և աստծո ողորմածությունը

Եթե վաղեմի մտածողությամբ՝ մարդուն կյանքի վերադարձնելը մոգական, արարչական զորությունների տեր անձի մենաշնորհն էր, որը այս ու այլ աշխարհների կապն է իրականացնում, ուղեկցելով նվիրագործվող հերոսին մի աշխարհից մյուսին անցումներ կատարելիս, ապա ավելի ուշ ժամանակներում վերանում է մարդու գերբնական կարողությունների հանդեպ հավատը, գերբնականի ու բնականի, մարդկայինի հեղհեղուկ, փոխշրջելի սահմանները հստակեցվում են, մարդու հնարավորությունները՝ նեղացվում, տեղափոխվելով իրականության դաշտ: Մարդն ընդամենը կարող է աղոթքով խնդրել աստծո ողորմածությունը, և եթե նա արդար է, արժանավոր կամ սրբակյաց, աստված կարող է հրաշք գործել, վերակենդանացնել մեռածին, մինչև անգամ ամբողջականացնելով նրա մասնատված մարմինը (ՀԺՀ XIII, 250): Այս դեպքերը հաճախ ծիսական բուժման նմանություն են տալիս, սակայն այստեղ այդ արարողությունների մասնակիցները գերբնական որևիցե կարողությունից զուրկ են, նրանք ընդամենը գործում են վերին զորությունների ցուցումների համաձայն, իսկ տեղի ունեցածը ընկալվում է իբրև հրաշք՝ կատարված «աստծո հրամանքով»: Այդպես գլխատված երկու եղբայրների մարմիններն իրար է միացնում եղբայրներից մեկի կինը: Կնոջ տառապանքին, լացին հաջորդում է կիսագիտակից վիճակը՝ քունը, որի ընթացքում նրան հայտնություն է գալիս. աստծո կամակատարը՝ թռչունը, մի փետուր է թողնում նրան և հորդորում, որ այն քսի գլխի ու մարմնի կտրվածքի տեղին,և մարդը կողջանա: Հրաշագործության վայրը սրբազան տարածքում է՝ ծառի տակ է (=կենաց ծառ), աղբրի (=անմահական ջուր) կամ եկեղեցու մոտ: Ջահել հարսը հուզմունքից շփոթում է ամուսնու և տեգոր մարմիններն ու գլուխները, մեկի գլուխը կպցնում է մյուսի մարմնին: Վերակենդանանալով, եղբայրները սկսում են վիճել՝ ո՞ւմն է կինը, նրանը, որը կրում է ամուսնու գլո՞ւխը, թե՞ մարմինը: Այս դրվագները, իբրև միջանկյալ պատմություններ, հանելուկ–հեքիաթներ՝ կցված են չխոսկան աղջկան խոսեցնելու մասին պատմող դիպաշարերին, և դրանցում նպատակը ոչ թե հերոսի նվիրագործումն է կամ ծիսական բուժումը, այլ փիլիսոփայական հարցադրումը մարմնականի, թե հոգևորի առաջնայնության մասին: Պատասխանները տարբեր են. մեծ մասամբ առաջնությունը տրվում է հոգևորին՝ գլխին, քանի որ պսակը գլխին է դրվում (ՀԺՀ I, 389, XII, 76–77) կամ թե՝ մարմինն առանց գլխի ինչի՞ է պետք (ՀԺՀ VI, 313): Այլ դեպքերում ամուսնության մեջ առավելությունը տրվում է մարմնական կողմին:

Աղոթքը ևս իմայության որոշակի տարրեր է պարունակում[27]: Աղոթքը խնդրանք է, աղաչանք՝[28] ուղղված առ աստված: Աղոթողի հույսը ոչ այնքան իր խոս-

քերի հմայական զորության վրա է, այլ ավելի շատ աստծու, որին դիմում է իրեն օգնելու պաղատանքով[29], իսկ իր հոգևոր մտասևեռումը, ներշնչանքը, հմայական ուժը վերին էությունների վրա ներազդելու համար է, քանի որ անտարբերությամբ, առանց կենտրոնացման ասված աղոթքը տեղ չի հասնի: Եվ այդ լացով, տառապանքով ասված՝ անմեղ ու հալածված մարդու խնդրանքը աստված հաճախ կատարում է, հրաշք գործում. մորթված երեխան օրորոցի մեջ ողջանում է (ՀԺՀ IV, 449–450): «Աստծու հրամանքով» ողջանում է նաև մեկ ուրիշի կյանքը փրկելու համար զոհաբերված, նվիրաբերված, մորթված երեխան (ՀԺՀ XIV, 39, ՀԱԲ, 21, 82 և այլն):

16. Մասնատման և ողջացման այլ դրսևորումներ

Կտրտված, մասնատված մարմնի վերականգնումը որոշ դեպքերում հատուկ է նաև հեքիաթի հերոսի հակառակորդ ու թշնամի դևերին: Հերոսը կտրտում է դևի մարմինը, թաղում, բայց նրա մայրը (կամ քույրը) ջրում է հողը կամ աղբ լցնում վրան (= պարարտացնում է), և դևը ողջանում է (ՀԺՀ III, 285, X, 84 և այլն): Այստեղ հնդեվրոպական հիմնական առասպելի՝ ամպրոպային աստծո կողմից իր կրտսեր որդուն մասնատելու միևնույն մանրակերտն է (մոդել), որտեղ աստծո որդին է հանդես գալիս որպես հակառակորդ: Նույն կերպ որոշ դեպքերում դևը ոչ թե ողջանում է, այլ նրանից աճում են թունավորող, մարդուն որևէ կենդանու վերածելու մոգական հատկանիշներ կրող խոտաբույսեր[30], որոնցով նենգ մայրը փորձում է վնասել իր որդուն (ՀԺՀ III, 186, և այլն):

Ողջանում է նաև հերոսի հակառակորդը, որին հերոսը կտրտում է, մաս–մաս անում, սակայն նրա կտորները իրենք–իրենց հավաքվում են, ամբողջանում (ՀԺՀ XV, 324, ԷԱԺ, Բ, 225 և այլն): Հերոսը պետք է սպանի հակառակորդին միայն մեկ զարկով (Абрамян 2008: 140-144). հարվածը կրկնելը կամ մասնատելը պատճառ է դառնում նրա ողջացմանը, վերածննդանը: Այստեղ գործում է նաև տրամագծորեն շատ տարբեր մի հավատալիք, որի համաձայն՝ հրեշի հոգին թաքցված է մարմնից դուրս, գաղտնի, անմատչելի տեղում, և նրան հնարավոր չէ սովորական ձևով խոցել ու սպանել. և թշնամին կվնասազերծվի միայն, երբ գաղտնարանից դուրս բերվեն ու ոչնչացվեն նրա թռչնակերպ (կամ այլ տեսք ունեցող) հոգիները:

Յուրաքանչյուր ծես, այդ թվում նաև բուժման ծեսը, նորոգման, նորացման նպատակ է հետապնդում: Ժամանակ առ ժամանակ նորոգման են ենթակա և՛ բնությունը, և՛ հասարակությունը, և՛ առանձին մարդը: Իսկ նորոգման երաշխիքը հնի, քաոսայինի, քայքայվածի, դարն ապրածի, հիվանդ մարմնի իրական կամ խորհրդանշական կազմաքանդումն է ու նրա մասերից նորի, առողջի, ներդաշնակի հավաքումը, վերամիավորումը, և այդ միևնույն նպատակին են ծառայում և՛ ծիսարար քուրմը, և՛ առասպելական բժիշկը:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, 1–15 հատորներ, Ե. 1959–1999, (այսուհետև՝ ՀԺՀ), հ. 3, թիվ 16, «Անհավատարիմ կին», հ. 4, թիվ 25, «Զանգի», հ. 6, թիվ 108, «Զհան–բեկը», հ. 7, թիվ 236, «Քառասուն գլխանե Նառադը», հ. 8, թիվ 47, «Քար ու անսիրտ մեր», հ. 14, թիվ 11, «Զանջիլ կռան», հ. 15, թիվ 18, «Զանջիլ կռան», հ. 15, թիվ 35, «Մարթակեր ախճիկ», ՀԱԲ, հ. 21, թիվ 10 (10), «Զըհանի հեքիաթը», Գ. Սրվանձտյան, Երկեր, հ. 1, էջ 204–211, «Նենգավոր մայր մը»:

2. Այս շարքի հայկական մի քանի հեքիաթների նմանությունը վիշապամարտի առասպելին մատնանշել է դեռևս Մ. Աբեղյանը: Տես՝ Մ. Աբեղյան (Աբեղյան 1966, 144–145):

3. Հիշենք, որ հայկական էպոսում էլ սպանված Դավիթ դին իր մեջքի վրա տուն է բերում Քուռկիկ Ջալալին:

4. Ջիու նման գործառույթի մասին տես ` Элиаде 2000, 347–348:

5. Երբ սիբիրյան շամանին նվիրագործման ժամանակ մասնատում են, անջատում միսը՝ մսից, ջիլը՝ ջլից, ոսկորը՝ ոսկորից, ապա հավաքում, վերակենդանացնում, պակաս ոսկոր չպիտի լինի, այլապես շամանը կմեռնի (Басилов 1984, 64):

6. Անմահական ջուրը աղերսվում է տիեզերական ծառի վերին հատվածին: Այն բերելու համար վեր՝ դեպի երկինք պետք է գնալ (Элиаде 2000: 328):

7. Տես՝ ՀԺՀ, 6, թիվ 167, «Կունտին վեպը», 8, թիվ 123, «Լեյլոյի նաղլը», 8, թիվ 127, «Կտրտված տղի հեքիաթը», 13, թիվ 4, «Թագավորի իրեք տղեկներ», 15, թիվ 39, «Սևոյի Սեւին», ԱՀ, 23, էջ 172–180, «Խէք», ԷԱԺ, Բ, թիվ 9, «Կրակոտ Ոսպ», Տ. Նավասարդեան, Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, հ. 7, էջ 49–69, «Արաբի–Ջէնկի», Յ. Հաճեան, Հին աւանդական հէքեաթներ Խոտորջրոյ, Վիեննա, 1907, էջ 64–72, «Սըռլի Քեօսին հէքեաթը»:

8. Քեքեզ՝ նշանակում է «անգղ» (Աճառյան 1979, 574):

9. Մեքքայում կա Զեմզեմ անունով ջրհոր, որի ջուրը մահմեդականները առողջարար են համարում (Հազար ու մեկ գիշեր, 161):

10. Այսպես նաև շամանները են երբեմն օգնական–ոգիների կամ արծվի (արծիվն էլ օգնական–ոգի է) վրա նստած բարձրանում երկինք՝ ոգիներից կամ աստծուց բուժման եղանակներ ու նաև դեղեր ստանալու (Элиаде 1998: 180):

11. Նույն կերպ նվիրագործվող շամանին արծվի կերպարանքով ոգիները տանում են երկնային ճամփորդության, որի ընթացքում նվիրագործվողը պարտավոր է մի քանի անգամ կերակրել նրան (Элиаде 1998: 177, 180):

12. Մի տարբերակում արծիվը իր կաթն է կթում և քսում վերքին (ՀԺՀ, 12, 585):

13. Այս դրվագը Թ. Հայրապետյանը համադրում է արալեզների՝ լիզելով ապաքինելու, մարտում զոհվածներին վերակենդանացնելու գործառույթին (Հայրապետյան 2008, 151–153):

14. Նվիրագործվող շամանին ևս ոգիները մասնատում են, դնում բերանը, համտեսում, ապա թքում դուրս, թքով կպցնում, և մարմինը ստանում է իր նախկին կերպարանքը (Басилов 1984: 55):

15. Նույն կերպ շամանը բուժման ծեսի ժամանակ վերածվում է թռչունի (հիմնականում արծվի) կամ այլ կենդանու՝ եղջերուի և այլն (Элиаде 1998: 123): Շամանը սեանսի ժամանակ կանչում է կենդանակերպ ոգիներին, նրանց հետ խոսում, ինքն էլ վերածվելով կենդանու կամ կենդանին է վերամարմնավորվում իր մեջ (Басилов 1984: 126):

16. Մի տարբերակում տղայի մարմինը մասնատելով, մայրը դուրս է նետում լուսամուտից պարտեզ, որտեղից ճաշի համար բանջար հավաքելու գնացած պառավը՝ տղային վերակենդանացնող ծիսարարը և տղայի հարսնացուի մայրը, փնտրում, հավաքում է մարմնի մասերը և ջլալով բերում տուն (ՀԺՀ, 15, 249):

17. Հերոդոտը նկարագրել է եգիպտական զմռսման գործողությունը. քթից հանում են ուղեղը, տեղը լցնում հալած խեժ, փորոտիքը հանում են, լվանում արմավի գինով, լցնում զմուռս, 70 օր պահում աղային լուծույթի մեջ, հետո լվանում մարմինը, բինտով փաթաթում՝ ներծծված սոսնձով և կամելիայով, հետո չորացնում, մումիա սարքում (Лопухин 1975: 539−540).

18. Հմմտ. Ա. Հոկարտի՝ նվիրագործման և թագադրման ծեսերի կառուցվածքային նույնության մասին աշխատությունը (Hocart 1927).

19. Կմախքի վերածվելով, շամանը հաղորդակցվում է անդրշիրիմյան կեցությանը (Элиаде 1998: 125. Басилов 1984: 111):

20. Պարզվում է՝ այդ պատկերացումները հեռու չեն գիտականությունից: Կլոնավորման ժամանակակից հետազոտությունները հենվում են տեսական միևնույն հիմքերի վրա:

21. Կանանց նվիրագործությունը դիտվում է որպես տղամարդկանց նվիրագործության նմանակում (Элиаде 2002: 194−204):

22. Վարդ բառը ջրի նշանակությամբ մեկնաբանել է Գր. Ղափանցյանը (Ղափանցյան 1944, 111–125): Այդ տեսակետը ունի հետևորդներ: Տես՝ Մելիք–Փաշայան 1968, 129: Петросян 1987: 69. Саакян 2008, 190.

23. Այս երևույթին շատ հիշեցնող մի պատմության հանդիպում ենք դոկտոր Ֆաուստի մասին պատմող գերմանական հայտնի զրույցներում. Ֆաուստը մի օր լսում է, որ Ֆրանկֆուրտի հրեական թաղամասում չորս կախարդներ կան, որոնք հերթով կտրում են իրենց գլուխները, ուղարկում սափրիչի մոտ, նա սափրում է, ետ բերում, ապա գլուխը դնում են իրենց տեղը: Ֆաուստը նկատում է, որ մի ապակե ամանի մեջ լցված է թորած ջուր, կախարդներից գլխավորը կախարդում է, անոթի մեջ ծաղկում է շուշան ծաղիկը, որ խորհրդանշում է նրա կյանքը, կյանքը մտնում, պահ է տրվում ծաղկին, ապա գլուխը կտրում է, իսկ երբ նորից այն ետ է դնում իր տեղը՝ ծաղիկն անհետանում է: Այդպես կախարդը անում է երեքի հետ և հետո հերթը հասնում է իրեն: Նա մեծամտությամբ, աստծուն հայհոյելով ծաղկեցնում է ծաղիկը, մյուսները կտրում են իր գլուխը: Ֆաուստը, որին դուր չէր եկել այլ զորեղ կախարդների գոյությունը, թաքուն կտրում է ծաղկի ցողունի կեսը, և ոչ ոք չի նկատում: Կախարդները տեսնում են, որ իրենց գլխավորի գլուխը այլևս չի միանում մարմնին, կախարդը մեռնում է, չքանում է նրանց կախարդանքի զորությունը (Легенда о докторе Фаусте, 1958: 120).

24. Ջոհաբերվող մարմնի ամբողջականության, մասնատման և նրա մարմնի մասերից նոր ամբողջների ծնունդ առնելու մասին տես՝ Топоров 1979 а: 215–228.

25. Այս շարքի հեքիաթներն են `«Տերտրոջ հեքիաթ», ՀԺՀ, հ. 10, թիվ 96, «Ագահ տերդեր», Ռ. Գրիգորյան, Գեղարքունիք (ՀԱԲ, հ. 14, թիվ 33 (42)), «Բիշին հու կերավ», Ա. Ղազիյան, Արցախ (ՀԱԲ, հ. 15, թիվ 1), «Անազնիվ տերտեր», Ռ. Խաչատրյան, Թալին (ՀԱԲ, հ. 19, թիվ 38 (40)), «Ագահ տէրդերը»,Հայկական ժողովրդական հեքիաթներ, Ե., 1980. թիվ 35:

26. Այս դիպաշարի համանման ռուսական հեքիաթների մանրամասն հետազոտության մասին տես՝ Толстой 1932: 245–263.

27. Աղոթքի և հմայության ընդհանրությունների մասին մանրամասն տես՝ Հարությունյան 2006, 30–34:

28. Աղոթել բառը աղաչել բառից է ծագում (Աճառյան 1971, 138):

29. Պաղատանքի աղոթքների մասին տես՝ Հարությունյան 2006, 33:

30. Ամպրոպային աստվածը պատժում է իր կրտսեր որդուն, նրան մասնատում են, թաղում, որը վերջին հաշվով բերում է նրա աճմանը, հերթական վեգետատիվ ցիկլի ժամանակ հողի տակից նա աճում է, պտուղներ տալիս, որից սուր համով (այրող), արբեցնող, թմրեցնող բաներ են պատրաստում (Топоров 1977 а: 198). Նույն կերպ Օսիրիսը իր մեջ ամփոփում է բնության կենսական ուժը. նրա մարմնից վերահառնում է մեռած բնությունը: Օսիրիսին պատկերել են կանաչ գույնով, բուսական տարբեր խորհրդանիշներով (Матье 1956: 53–56):

ՕԳՏԱԳՈՐԾԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐ

Աբեղյան Մ., (1966), Երկեր, հ. Ա, Երևան:

Ազգագրական հանդես (ԱՀ), (1896–1916), հ. 1–26, Շուշի–Թիֆլիս:

Աճառյան Հր., (1971), Արմատական բառարան, հ. 1, Երևան:

Աճառյան Հր., (1979), Արմատական բառարան, հ. 4, Երևան:

Բասմաջեան Կ., (1897), Յարալէզք, Բազմավէպ, Վենետիկ:

Բիւրակն, Կ., (1898), Պոլիս:

Բուզանդ Փավստոս, (1987), Հայոց պատմություն, Երևանի համալս. հրատ.:

Գրիգորյան Ռ., (1983), Գեղարքունիք // Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, հ. 14, Երևան:

Լալայան Ե., (1892), Ջավախքի բուրմունք, Թիֆլիս:

Խաչատրյան Ռ., (1999), Թալին // Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, հ. 19, Երևան:

Խեմչյան Է., (2000), Տավուշ // Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, հ. 21, Երևան:

Խորենացի Մովսես, (1981), Հայոց պատմություն, ԵՊՀ հրատ.:

Կողբացի Եզնիկ, (1994), Եղծ աղանդոց, ԵՊՀ հրատ.:

Հազար ու մեկ գիշեր, (1990), Երևան:

Հաճեան Յ., (1907), Հին աւանդական հէքեաթներ Խոտորջրոյ, Վիեննա:

Հայ ժողովրդական հեքիաթներ (ՀԺՀ), (1959–1999), I–XV հատորներ, Երևան:

Հայկական ժողովրդական հեքիաթներ (Հայկ. ժող. հեք.), (1980), Երևան:

Հայրապետյան Թ., (2008), «Վիպասանքի» հնագույն առասպելների դրսևորումները, ՊԲՀ, № 2, Երևան:

Հարությունյան Ս., (2006), Հայ հմայական և ժողովրդական աղոթքներ, Երևան:

Հին Եգիպտոս, (2004), Մեռյալների գիրք, Լիրիկա (թարգմ. Հ. Էդոյանի), Երևան:

Ղազիյան Ա., (1983), Արցախ // Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, հ. 15, Երևան:

Ղանալանյան Ա., (1969), Ավանդապատում, Երևան:

Ղափանցյան Գր., (1944), Արա Գեղեցիկի պաշտամունքը, Երևան:

Մելիք–Փաշայան Կ., (1968), Անահիտ դիցուհու պաշտամունքը, Երևան:

Մելիքսեթ–Բեկ Լ., (1918), Մի քանի խոսք Առլեզի պաշտամունքի մասին //«Արարատ» ամսագիր:

Նավասարդեան Տ., (1882–1903),Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, հ. 7 // Վաղարշապատ– Երևան, Թիֆլիս:

(Ղրբ.), Նմուշներ Լեռնային Ղարաբաղի բանահյուսությունից, (1978), Երևան:

Պետրոսյան Ա., (1995), Արջի պաշտամունքը հայ ժողովրդական հավատալիքներում, Բանբեր Երևանի Համալսարանի, № 3:

Սրվանձտյանց Գ., (1978), Երկեր, հ. 1, Երևան:

Վարդանյան Ս., (1981), Հրեղեն ձին, Երևան:

Վարդանյան Ս., (2000), Հայաստանի բժշկության պատմություն, Երևան:

Ֆրեզեր Ջ. Ջ., (1989), Ոսկե ճյուղը, Երևան:

Абрамян Л., (2008). Ритуальные повторы//Շնորհ ի վերուստ, հոդվ. ժող., նվիրված Ս. Հարությունյանի 80–ամյակին, Երևան:
Аполлодор (1972). Мифологическая библиотека, Л.
Басилов В. Н. (1984). Избранники духов. М.
Гамкрелидзе Т. В., Иванов В. В. (1984). Индоевропейский язык и индоевропейцы. Тбилиси.
Жебелев С. А. (1893). Религиозное врачевание в древней Греции (в кн. «Записки императорского русского археологического общества». Т. 4, вып. 3-4, новая серия. С. Петербург.
Жебелов С. А. (1931). Эпидаврийская ареталогия // Изв. Акад. Наук СССР, 3.
Жирмунский В. М. (1958). История легенды о Фаусте // Легенда о докторе Фаусте (издание подготовил В. М. Жирмунский). М.-Л.
Иванов В. В. (1977). К балкано-балто-славяно-кавказским параллелям. // Балканский лингвистический сборник. М.
Иванов В. В., Топоров В. Н. (1974). Исследования в области славянских древностей. М.
Иванов В. В., Топоров В. Н. (1988). Лев. Мифы народов мира, т. 2. М.
Иванов В. В., Топоров В. Н.(1988). Медведь // Мифы народов мира, т. 2. М.
Легенда о докторе Фаусте (1958). (издание подготовил В. Жирмунский), М. – Л.
Липинская Я., Марциняк М. (1983). Мифология Древнего Египта. М.: Искусство.
Лопухин Ю. М., (1975). Бальзамирование трупа // БМЭ, т. 2. М.
Матье М., (1956). Древнеегипетские мифы. М.
Наговицын А. Е. (2004). Магия хеттов. М.
Петросян А., (1987). Отражение индоевропейского корня *vel – в армянской мифологии. // Вестник общественных наук, АН Арм. ССР, № 1.
Пропп В. Я. (1946). Исторические корни волшебной сказки. Л.
Рубинштейн Р. И. (1987). Анубис // Мифы народов мира. Т. 1. М.
Саакян А. (2008). Astuac (бог) – знак армянского христианского конфессионально-культурного контекста.//Человек как слово. М.
Толстой И. И. (1932). Неудачное врачевание // Язык и литература, вып. 8. М.
Топоров В. Н. (1977). Заметки о растительном коде основного мифа (перец, петрушка и т. п.) // Балканский лингвистический сборник. М.
Топоров В. Н. (1979). К семиотике троичности (слав. *trizna и др.)//Этимология 1977. М.
Топоров В. Н. (1979). О двух типах древнеиндийских текстов, трактующих отношение целостности – расчлененности и спасения // Переднеазиатский сборник, № 3, М.
Топоров В. Н. (1977), Об отражении одного индоевропейского мифа в армянской традиции // ՊԲՀ, № 3.
Фасмер М. (1986)//Этимологический словарь русского языка. Т. 2. М.
Фрейденберг О. М. (1978). Миф и литература древности. М.
Штернберг Л. Я. (1936). Культ орла у сибирских народов // Первобытная религия в свете этнографии. Л.
Элиаде М. (1998). Шаманизм. К.
Элиаде М. (1998). Кузнецы и алхимики // Мирча Элиаде. Азиатская алхимия. М.
Элиаде М. (2002).Тайные общества. Обряды инициации и посвящения. К.- М.
Hocart A. M. (1927). Kingship. London.

Yeva Zaqarian

A MODE OF RITUAL HEALING

Summary

This paper is mainly based on mythology and folk tale material. In the archaic mythological mindset illness was the loss of the wholeness of the body whereas healing was seen as the regaining of wholeness. In a series of Armenian folk tales the hero is killed, dissected, then the parts of his body are collected by some magic helpers and put together after which he comes back to life (often with the help of apples of life or water of life). In fact, illness is seen as an equivalent to death, and recovery is regarded as resurrection. In many instances the healing of the protagonist can be equaled to initiation rites. In time ritual healing begins to be viewd as irrelevant to reality. The ritual loses its initial richness and appears in folk tale material fragmented and dispersed into different tellings and variants.

Թամար Հայրապետյան

ԱՐԵՆՊՂԾՈՒԹՅՈՒՆԸ (ԻՆՑԵՍՏ) ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐՈՒՄ

Էդիպի մասին առասպելի շուրջը ստեղծված հայ ժողովրդական հեքիաթները հավելյալ մոտիվներով հանդերձ ամրագրված են Աարնե–Թոմփսոնի «Հեքիաթների տիպերի միջազգային համացույցի» AT 402, 465, 510B, 575, 931 թվահամարներին համապատասխանող հայկական հեքիաթներում (Aarne-Thompson 1964:177–328)։ Դժբախտություն բերող երեխայի մասին շատ ժողովուրդների մեջ տարածված զրույցի հիմքում ընկած է արենպղծությունը, որի համաձայն, թեբեացի հերոս Լայիոսը, անսալով գուշակի պատգամին՝ թե կսպանվի հարազատ որդու ձեռքով, ծակոտում է նորածին որդու՝ Էդիպի ներբանը[1] (МНМ 1988: 657), պատվիրում կնոջը՝ Իոկաստեին (տարբերակ՝ ստրուկին) երեխային կորցնել (տրբ.՝ նետել ծովը կամ գազաններին կեր տալ)։ Ստրուկի խղճահարության շնորհիվ երեխան փրկվում է, և նրան որդեգրում է Կորնթոսի թագավոր Պոլիբոսը։ Դելփյան պատգամախոսի արենպղծության գուշակությունից սահաբեկված՝ պատանի Էդիպը ընդմիշտ լքում է իր «ծնողներին» և թափառելիս մի խաչմերուկում վիճում է Լայիոսի հետ, սպանում նրան։ Հետո Էդիպը Թեբե տանող ճանապարհին ազատում է հրեշից և իբրև փրկարար ընտրվում թագավոր՝ տիրանալով Լայիոս թագավորի այրուն՝ Իոկաստեին։ Էդիպը սարսափով է իմանում, որ ճակատագրական գուշակությունը կատարվել է. նա ոչ միայն հայրասպան է, այլև մոր ամուսինը։ Էդիպը կուրացնում է ինքն իրեն, իսկ Իոկաստեն ինքնասպանություն է գործում (МНМ 1988:657)։

Վերոհիշյալ հայտնի դիպաշարը համադրելի է հայկական միջավայրում կենցաղավարող նույնատիպ հեքիաթների դիպաշարին։ «Ճակատագիր» – Կարճկան–Ուրանց (ԲԱ FA IV 3139–3153), «Ճակատագիր»–Թալին (ՀԱԲ,1999,63–64) հեքիաթներում աղքատ ընտանիքին (վաճառականին) գուշակում են, որ արու զավակ կունենան, որը կսպանի հորը և կամուսնանա մոր հետ. «Քու էրեխեն գմեծնա, քզի գսպանէ, գառնէ իրա մոր» (Նույն տեղում, 63)։ Ծնողները երեխային գետն են նետում (տարբերակ՝ զամբյուղի մեջ թողնում են անտառում կամ օդայում (սենյակ) (Բյուրակն 1898, 891–892, ՀԱԲ 1999, 63–64), իսկ ջրաղացպանը(տարբերակ՝ հովիվը, վաճառականը) ստանձնում է երեխայի խնամքը։ Հետագայում իմանալով, որ ինքը որդեգիր է՝ տղան թողնում–հեռանում է։ Նա ծառայության է մտնում մի այգետիրոջ մոտ՝ չիմանալով, որ իր հայրն է։ Պատահաբար սպանում է այգետիրոջը, ամուսնանում նրա կնոջ հետ, բայց չի կարողանում մերձենալ։ Մայրը գլխի է ընկնում, որ իր որդին է։ Ինչպես էդիպոսյան առասպելում արենապղծության (ինցեստ) պատճառով Թեբեում սկսվում է սով և բռնկվում ժանտախտի համաճարակ, այնպես էլ AT 931 տիպին պատկանող «Զավակ–ամուսին» (Նույն տեղում) հայկական հեքիաթում, երբ որդին մերձենում է մորը, բնությունը դառնում է սարսափազդու, գյուղը կործանվում է. «Գիշերը երբ երիտասարդը մոտեցավ իր կնկան՝ իր մորը, երկինք ալ ավելի մթնե-

ցավ, լուսինը մարեցավ, որոտման ձայներ լսվեցան, և գեղը կործանեցավ: Դեռ մինչև հիմա, այդ կործանած գեղին վրա կը ծանրանա մառախուղի թանձր ու գորշ գոտի մը»(Նույն տեղում):

Արյունակիցների միջև ընդունված ամուսնության հնագույն ձևի վերապրուկների հետ միասին Աարնե–Թոմփսոնի նշացանկի նույն տիպին պատկանող վերոհիշյալ «Ճակատագիր» (ԲԱ FA IV, 3139–3153) հեքիաթում նույնպես առկա է մերձավորների միջև սեռական տաբուի բարոյախոսությունը. առագաստի գիշերը մոր ստինքներից կաթ է ցայտում տղայի երեսին, և նա գիտակցությունը կորցնում է՝ հապացույց մոր և որդու միջև հաստատված սեռական կարգազանցության արգելքի. «Գիշեր մեր տեղ էթալ: Գյընաց մոր ծոց, պառկան իրարու կուշտ: Դեորիս մոր ծծի կաթ էթալ տղի էրիս, չէ թող տղեն մոր մոթխըսնէր» (Նույն տեղում): Թալինից գրառված համանուն «Ճակատագիր» (ՀԱԲ 1999, 63–64) հեքիաթում խառնակեցությունը մոր և որդու միջև կանխվում է դարձյալ մայրական կաթի միջոցով. «Օր՛մ էլ ծեռ քցեց՝ ըդոր ծծից կաթ հռշվավ ուր քիթ ու բերան, հեդ կաննավ: Մէ իրեք անկամ փործվավ էդպես էղավ, տղեն հեդ քաշվավ: Ըսեց.— Տղա ջան, արի տու քյու գլխու գալիք ըսէ, տեսնինք էդ ի՞նճ կեղնի մեր մեճ» (Նույն տեղում):

AT 575 համարի հեքիաթներում[2] թագավորի որդին փայտե ձիու (չարխ) վրա նստած՝ թռչում է ծովի հակառակ կողմը, մտնում քնած արքայադստեր ննջարանը, դառնում նրա ամուսինը: Ծննդաբերող արքայադստերը կրակ հասցնելու ժամանակ չարխը (ձին) այրվում է, արքայազնը հայտնվում է անհայտ վայրում: Արքայադուստրն իր ոսկե գոտին(քամար) կապում է որդու մեջքին, ինքը թողնում–գնում: Որդուն խնամում է հովիվը (նախրապանը, վայրի ոչխարը): Տղան մեծանում է, ուզում ամուսնանալ նրա հետ, ում մեջքին կիարմարվի գոտին: Գտնում են տղայի մորը, տեսնում, որ գոտին իսկը նրա չափով է: Մայրը ճանաչում է որդուն և կանխում ամուսնությունը:

Հրաշապատում հեքիաթների որոշ դիպաշարերում առկա էդիպոսյան մոտիվին անդրադարձել է Վ. Յա. Պրոպը, ում կարծիքով մոր և որդու ամուսնությունը, իբրև իշխանության փոխանցման հնագույն ձև, հակասության մեջ մտնելով այսօրվա բարոյական ըմբռնումներին՝ շրջանառության մեջ է դնում ճակատագրի անխուսափելիությունը (оракулы) (Пропп 1946:313):

Ուշագրավ է, որ վերոհիշյալ «Ճակատագիր» հեքիաթում որդին մորն ամուսնության առաջարկ է անում, և մայրն էլ համաձայնում է սոցիալ–տնտեսական շարժառիթներից դրդված. «Ես կառնիմ քզի, էն օր էդ ունեցվածք կէղնի ուրիշի՝ հըզար, ես էրեխա վախտից պայեր իմ, յըս գ' կայնիմ քու տան ու տեխին, տու էլ՝ ընձի» (ՀԱԲ 1999, 64): Ճիշտ է այս հեքիաթում որդին դեռևս չգիտեր, որ իր ընտրյալ կինը իր իսկ մայրն է, որովհետև, ըստ էության, նա իբրև գտնված տղա էր և ամուսնության առաջարկ էր անում իր խնամակալուհուն, սակայն հեքիաթի ավելի նախնական վիճակ ներկայացնող տարբերակներում արենապղծությունն առկա է ոչ միայն մոր և որդու, այլև հոր և աղջկա, հոր և հարսի, քրոջ և եղբոր, քեռու և քրոջ աղջկա, զարմիկների միջև[3]:

«Նամարդ եղբայրները» (Արցախ) հեքիաթում մեծ և միջնեկ եղբայրները փոքրին թողնում են ջրհորում և վերջինիս փրկած գեղեցկուհիների հետ վերադառնում տուն: Թագավոր հայրը ուզում է ամուսնանալ փոքր որդու կնոջ հետ:

Հանիրավի պատուհասված փոքր տղան կացնահարում է հոր ու եղբայրների գլուխները, հասնում իր ընտրյալին (ԲԱ FF IX, 1895–1909):

AT 402 տիպին համապատասխանող հայ ժողովրդական հեքիաթների 11 տարբերակներում թագավորն աչք է դնում իր հարսին, որը հիմնականում գորտ–տոտեմ է[4] (որոշ տարբերակներում՝ աղքատ պառավի աղջիկ, մայմուն, կոտ, կրիա)[5]: Հարսին տիրելու նպատակով թագավորն իր որդուն դժվարին առաջադրանքներ է տալիս: Տղան դրանք կատարում է տոտեմ–կնոջ խորհուրդներով՝ ծեռք բերելով կախարդական առարկաներ և հրաշագործ հատկություններով օժտված ընկերներ: Հայրը պատժվում, քար է դառնում: Տղան ընտրվում է թագավոր: Իսկ Արցախից գրառված նույն տիպին պատկանող «Կյերթնուկ ախճիգյը» (ՀԱԲ, 1983, 27–29) հեքիաթում, երբ հայրը դժվարին խնդիրներ է դնում որդու առջև (իսկա կաթսա բերել, որ քառասուն գոմեշ մեջը եփվի, իսկա գորգ բերել, որ ժողովուրդը վրան ճաշի նստի), տղայի կինը ամուսնուն ուղարկում է յուրայինների մոտ, հատկապես մեծ ազիին (մեծ մամ կամ նան) է ուղղվում նորապսակների խնդրանքը, ինչն էլ հիշեցնում է նվիրագործման տան մայր–պառավի հովանավորության մասին: «Անթիու աշխարք էրթցող տղան» (Ջավախք) (ՀԺՀ 1963, 394–398) հեքիաթում թագավորն աչք է դնում իր գեղեցկուհի հարսին և որդուն կորցնելու նպատակով պահանջում է բերել ընկույզի մեծությամբ մարջան: Տղան փորձությունը հաղթահարում է կնոջ մոր օգնությամբ. «Փեսան կէրթա ծովին քյանարը, կանչե կը զոնքնչին դուս, աղաչե կ'օր մե հատըմ կակլի մեծության մառջանմ: Ան ա կըսե կը թե.— Ասպես գընը, մե դևմ ռաստ գուքա, իմ կողմես ըսե անոր, կուտա կը» (Նույն տեղում, 395):

Պակաս ուշագրավ չէ Վ. Յա. Պրոպի այն դիտարկումը, որ փեսացուի նվիրագործման համար վճարում է ոչ թե նրա հայրը, այլ ապագա աները՝ վաստակելով նրան նախամուսնական փորձությունների ենթարկելու իրավունքը (Пропп 1946:309):

AT 465 թվահամարի տասնհինգ հեքիաթները[6] հայտնի են «Գեղեցկուհի կնոջ պատճառով հալածված ամուսինը» վերտառությամբ: Պատումների արխաիկ դիպաշարի ընդհանրական բովանդակության համաձայն՝ հարսին աչք է դնում ամուսնու հարազատ հայրը: Որոշ տարբերակներում մի աղքատ չոբան (ծկնորս) ունի չնաշխարհիկ կին (թռչուն–կին, ձուկ–կին, գորտ–կին, կրիա–կին): Թագավորը (վաճառականը, փաշան) իմանում է կնոջ մասին: Նա չոբանին բարդ առաջադրանքներ է տալիս՝ նրան կորստի մատնելու և կնոջը տիրանալու համար: Այսինքն՝ ուշ շրջանի պատումներում թեև պահպանվում են տոտեմիզմի հետ կապված պատկերացումները, սակայն արենապղծության մոտիվը «սրբագրվում» է, և հերոսի կնոջը հարազատ հոր փոխարեն սիրահետում են օտարները:

Ավելի ուշ շրջանի բարոյական ըմբռնումների արդյունք է «Հնդու յամանու թագավորի ախչիկներ»–Տուրուբերան–Մուշ (ՀԺՀ, 1985,130–138) հեքիաթը, որտեղ վաճառականը սիրահարվում է ոսկերչի տղայի կնոջը, դատարան դիմում, թե իբր տղայի կինը իր կինն է, իբր տղան մոր հետ է ուզում ամուսնանալ: Բոլորը վկայում են, որ վաճառականը զրպարտում է, որ նա տղա չունի: Նույն՝ արյան խառնակության արգելքի մասին է վկայում «Երեխա չունեցող մարդը» – Գանձակ–Տավուշ (ՀԺՀ 1973, 682–686) հեքիաթը, որտեղ օգնության հասած եղբայ-

րը քնում է եղբոր կնոջ հետ՝ արանքում թուր դնելով: Իսկ «Թակավրու լաճ ինան դավրեշ» –Վան–Վասպուրական (ՀԺՀ 1998, 153–159) հեքիաթում հայրը թյուրիմացաբար տղային ամուսնացնում է աղջկա հետ, քույրը հոր թաշկինակով ճանաչում է եղբորը, տղան ուրիշի հետ է ամուսնանում. «Էն կիշեր, որ տարան մեյտեղ, տղեն քյաշեց ուր թուր: Ասաց.— Ախչի՛կ, կիտես, ես էրդյում եմ արե, որ իմ փսայվելու առճին օր, պիտի զատ մնամ իմ կնգան մոտեն,— կասի, թուր կտնի մեջ էրկուս, կպառկի: Քյեոր ախպեր մեչ մեյ յաթղի կքյնեն… Ձեոբ, ծեռ, ծոց որ կխառնի, խոր ալնախ որ ծառի վերվից առեր էր, կխանի տյուս: Ախչիկ կճանչնա, թե տղեն ուր ախպերն էր» (Նույն տեղում,158):

Ուշագրավ է, որ արդեն «Թագավոր մե ու ուր էրկու տղեն»–Տուրուբերան. Հարք(ՀԺՀ 1980, 318–322) հեքիաթում, երբ թագուհին ստիպում է խորթ որդիներին կենակցել իր հետ, եղբայրները նրան ծեծում են ու փախչում: Նրանց չի գայթակղում անգամ ոչ արյունակից լինելու հանգամանքը, քանի որ առավելագույնս գիտակցվում է հոր՝ երկրորդ կինը և իրենց խորթ մայրը լինելու փաստը. «Կեսա.— Դուն պտի գիշեր իմ ծոց քնիս: Կեսա.— Հավար, մադաթ, էդպես բան մի չէղի, դու իմ ծնող մերն իս: Տղեն յախեն չազատա մոտեն, կիչկա ուր չորս բոլոր, կտեսի ուր խոր փետ էդտեխ դրուկ ա, կառնի զփետ ու գիգա մոր բոլոր, հըմալ կզարկա՜, մեր կփլխա»[7] (Նույն տեղում, 320):

AT 510 B թվահամարին համարժեք «Թըլի» – Մանազկերտ (ՀԺՀ 1968, 253–257), «Փիս դային»–Արցախ (ՀԺՀ 1966, 383–385) «Փոստա ֆիստոնը»–Համշեն (ՀԳ ՀԲ1991, 131–133) հեքիաթներում մահամերձ կնոջ խնդրանքով ամուսինը (քեռին) պիտի ամուսնանա այն աղջկա հետ, ում հագով կլինի մեռնողի զգեստը: Երկար փնտրտուքից հետո հայրը (քեռին) որոշում է ամուսնանալ իր աղջկա (քրոջ աղջկա) հետ: Հոր (քեռու) հետապնդումներից փախչելով՝ աղջիկը մտնում է էշի մորթու (ոչխարի կաշվի, փոստա ֆիստոնի (մորթե շրջազգեստ) մեջ): Կենդանիների մորթի հագած և փորը (ղառին) գլխին քաշած աղջիկների՝ նախամուսնական փորձությունների հաղթահարումը նվիրագործման ծեսի և հովանավորյալ տոտեմ կենդանիների հնագույն պատկերացումների վերապրուկներ են: Ցուցանշական է, որ հայ ժողովրդական հեքիաթներից մեկում հերոսուհին դարվեշի սենյակներից ձեռք բերած ոսկե շորերի ու կոշիկի վրայից հագած մորթե շորերով է փախչում ու փրկվում (ՀԺՀ 1973, 62–64): Քննվող մոտիվն իր արտահայտությունն է գտել նաև 2006–2007թթ. Ղարաբաղի Մարտակերտի և Շուշիի շրջաններում մեր գրառած «Ախճիգ նան դային»[8] (ԲԱ 2006, 56–60), «Ըխճգանը հարը» (ԲԱ 2006, 61–66), «ըխճըգանը փանդը» (ԲԱ 2007, 30–36) հեքիաթներում: Մեռնող քեռակնոջ պատվիրանի համաձայն՝ քեռին որոշում է ամուսնանալ քրոջ որբ աղջկա հետ, որովհետև նրան է համապատասխանում կնոջ զգեստն ու մատանին. «Դային քվորը ըխճըգանը ասում ա վեր աշխարքըս էլ շոռ կյա, բեդմա քըզ նըհետ փսակվիմ» (ԲԱ 2006, 58),(տարբերակներ՝ «Հարը ըխճըգանը ասում ա, չէ վեր չէ պիտի քըզնըհետ փսակվիմ» (ԲԱ 2006, 62), կամ «Հարը ըխճըգանը ասում ա, ես բիդի քըզնըհետ փըսակվիմ: Քու մոր մուտանան ա շորը տոշնի քու չափավըռտ ա») (ԲԱ 2007, 32):

Ղարաբաղում գրառված հեքիաթների շարունակությունը նույնպես համադրվում է AT 510 B տիպին: Պառավի խորհրդով աղջիկը մտնում է գառան, էշի մորթու կամ սնդուկի մեջ և փախչում հորից (քեռուց): Աղջիկը ծառայության

է անցնում թագավորի մոտ և մատանին թողնում խմորեղենի մեջ: Արքայազնը ամուսնանում է աղջկա հետ, որովհետև գտած մատանին իսկը նրա մատով է: Նվիրագործյալ աղջկան համապատասխանող մատանու (շորի, կոշիկի) մոտիվը[9] (ՀԺՀ 1985, 242–253) մերձավոր հարազատների միջավայրից օտարվելով՝ հեքիաթների շարունակության մեջ սկսում է խաղարկվել տրամագծորեն հակառակ՝ արյունակցական կապ չենթադրող միջավայրում, ինչն էլ լիովին համահունչ է մերձավորների միջև ամուսնական հարաբերությունների արգելքին: Այս առումով բնորոշ է «Ըխճգանը փանդը» հեքիաթը, որտեղ աղջիկը՝ իբրև ամուսնական նախապայման, հորից պահանջում է քառասուն հարկանի բերդ կառուցել և նույն բերդի ամենաբարձր հարկից նետվում է ցած. «էտ ախճիգը տըվերի հարկան կցում ա, պիցրանըմ, հըսնըմ քառասուն ինջի հարկը, եշըմ ա տըվեր: Ասում ա չէ՞, ես ստաղավ ինձ կըքըցիմ տակը, թող մեծ կըտորը անգուճըս մընա, ամմա կարալ չըմ ես էս անպատվոթունը տանիմ, կարալ չըմ տեռնամ իմ հոր կընեգը: Ասելնը բաստ՝ էտ ախճիգը ուրան քառասուն ինջի հարկան քըցըմ ա ծուրը: Կյամ ըն, տեսնըմ, էտ ախճիգը իրեսին խաչակնքած ու մեռած: Էտ ախճիգը նամուս դարդինա, ուրան մատաղ ա անըմ, պատիվը պահում» (ԲԱ 2007, 35–36):

Հայ ժողովրդական հեքիաթներում արենապղծության մոտիվը բացահայտվում է նաև մարջանի ծիսահմայական նշանակությամբ: «Իլիքի մրջան»–Վասպուրական (ԲԱ FA IV, 3895–3948) հեքիաթը կառուցված է նվիրագործվողին խորհրդանշող «մարջան ուլունքի» մոգական հատկության վրա (Հայրապետյան 2005,136–148): Մարդ ու կին մի աղջիկ են ունենում: Կինը մեռնում է՝ թողնելով «ջուխտ մի ապրնջան»: Ամուսինը ուխտ է անում առնել միայն այն կնոջը՝ «էտ ապրնջան վին ձեռնով օր եղավ»: Աշխարհով մեկ պտտվում է ապարանջանը, ոչ մեկի դաստակին չի համապատասխանում: Օրերից մի օր բացահայտվում է մարջանե հուլունքներով ապարանջանի «սըռը»՝ գաղտնիքը:

«— Ափո, էտ ապրնջան իմ ձեռնով է:

— Կըսե.— Ես քըզի կառնիմ» (ԲԱ FA IV, 3895–3948):

Աղջիկը ոսկե թաքնե (սնդուկ) է պատվիրել տալիս, իր երկու քուրգիրների (քույրացուների) հետ մտնում մեջը և պատվիրում սնդուկը նետել Վանա ծովը: Թագավորի որդին գտնում է նվիրագործվող աղջիկների սնդուկը, իսկ նրա կինը խանդից դրդված հրամայում է կրակին տալ սնդուկը. «Սընդկի միչի ախչիկ ըսավ.— Ախչի, իմ պառեկն վառավ, էտ ի՞նչ է. զմըզի էրեցին մըչ սընդկին»[10] (ԲԱ FA IV, 3895–3948): Հորից փախած աղջիկը, կրակի փործությամբ նվիրագործվելով, փրկություն է գտնում թագավորի որդու մոտ:[11] Ի դեպ մարջանը գաղտնածիսային նշանակություն ունի նաև քույր և եղբոր միջև արենապղծության հեռավոր հիշողություն պահպանող հեքիաթներում՝ «Ճիքկոն» – Գուգարք – Լոռի (ՀԺՀ 1977, 481–490), «Մերջանի հեքիաթը» – Այրարատ (ՀԺՀ 1959, 228–235): Ըստ առասպելաբանական պատկերացումների՝ հատիկազգիները (նմանակման մոգությամբ հմմտ. դդմի կորիզի, նռան հատիկի, մարգարտի, մարջանի, ուլունքի հետ) սեռազգացողություն են խորհրդանշում, տվյալ դեպքում՝ ամուսնության նախապատրաստում (Андреева 2000:132): «Մերջանի հեքիաթում» քույրը հղիանում է եղբոր գրպանից գտած մարջանից. «Նոր ըտե ախպերտինքն էլ վե կացան, շորները փոխեցին որ լվանա. հաց կերան ու գնացին ավլուշ. ախչիկը ախ-

պորտանց ջեբերը ման եկավ, որ տենա հո բանըման չկա, որ լվանալուս չկորչի. մենծ ախպոր ջիբին մի հատ մերջան քթավ: Ախչկա ձեռները թամուզ չէր, ասեց.— Յավաշ դնեմ բերանս, ձեռներս լվանամ նոր կպահեմ: — Արի տես, որ ձեռները լվանալուս մերջանը կուլ գնաց:

Նոր ըտե ասեց.— Չըմի ինչ անենք, մի մերջան ա էլի, ի՞նչ պըտի անի ինձ որ:

Մնաց, մի քանի ժամանակ անց կացավ. ախպերտինքը տենըմ են, որ, այ-տա, քիրը ավալու քիրը չի, էրկուֆոքսացել ա» (ՀԺՀ 1959, 231): Քրոջ և եղբոր միջև արենապղծության մոտիվը շրջանցելով՝ բանասացը հեքիաթն ավարտում է կուսական ծննդի քրիստոնեական մեկնաբանությամբ: Քույրը ծննդաբերում է առանց «ծունկը գետին տալու»՝ բերանով. «Եփ որ,— ասեց,— ես կազատվեմ ուրիշ կնանոնց նման, էն վախտը իմ արինը ձեզ հալալ, թե որ էրեխեն բերանովս կգա՝ նոր էն վախտը ընդե էլ ինձ մեղք չունեմ» (Նույն տեղում, 232):

Վերոհիշյալ հեքիաթներում նույնպես ընդգծված է քեռու դերը, ինչն էլ հնագույն ժամանակների ներընտանեկան կենցաղի ու սովորութային հարաբերությունների արձագանքներ է պարունակում: Քեռու գրպանի կանաչ ուլունքից ծնված նորածին Ճիքկոն հանդը հաց է տանում քեռու համար. անգամ եզները լծում է ու վար անում.

«Տղեն դեռ ըրորոցումը չեն դրած ըլըմ, ասըմ ա.— Նանի, հաց տու քեռու իմար տանիմ… Ըրեխեն ասավ.— Քեռի, ես եզնիքը կքշեմ» (ՀԺՀ 1977, 482–483) –«Ճիքկոն» – Գուգարք. Լոռի (Նույն տեղում, 481–490): Հայ ժողովրդական դյուցազնավեպում գոտեմարտի բռնված իր զավակներին խաղաղեցնելու նպատակով Ծովինարն օգնության է կանչում նրանց քեռուն[12] (Սասունցի Դավիթ 1981,59):

Մայրիշխանության շրջանում քեռու դերի առաջնահերթության բանահյուսական վերարտադրությունն է «Ծիյին քոռակը հորն ա նման, քըվորը տըղան՝ դայուն» (ԲԱ 2007,48) Արցախում գրառված առածը:

Հայկական դիցաhիմայական զրույցներից մեկում թռչնակերպ նախամայր հոբալը (վայրի աղավնի), իբրև պտղաբերող ուժերի հովանավոր, նստած մի <u>անջուր</u>, <u>անհուր, անեղյամ</u> <u>դաշտում</u> (հմմտ. բնության չորս արարչագործ ուժերի հետ), սգում է՝ երկրում տիրող համատարած անբերրիության և իր սեփական ամլության պատճառով.

Հօբալն նստեալ
Ի յանհուր և յանջուր և յանեղեմն դաշտին,
Լայր զերդ զայրի,
Եւ ողբայր զինչ զգերի,
Եւ ձայն ածէր զինչ զանեղբայր քոյր (Ալիշան 1895,383):

Հայագետ Ա. Մնացականյանի կարծիքով՝ «բնականաբար պիտի ենթադրել, որ «եղբայր» բառն այս զրույցում համազոր է ամուսին բառին» (Մնացականյան 1955, 282): Քրոջ մոտ եղբայր, այսինքն՝ ամուսին չկա, ինչն էլ վկայում է և՛ մակրո, և՛ միկրո կոսմոսների (բնության և մարդու) վերարտադրությանը սպառնացող ընդհանուր վտանգի մասին: Զրույցի շարունակության մեջ հոբալը ծննդաբերում է.

Քո հղիքն ծնանեցան,
Եւ քո երընճնիքն յղեցան,

Եւ արծակեցան քո գոզարգելքն(Ալիշան 1895, 384):

Մ. Աբեղյանն այս երևույթը դիտել է բառացիորեն՝ իբրև միզկապություն (Աբեղյան 1968, 26–27): Այնինչ «միզկապությունը ոչ մի կապ չէր կարող ունենալ պտղաբերության երևույթի, ինչպես նաև հղիության և ծնունդի հետ: Այստեղ խոսքը վերաբերում է սեռական կապին» (Մնացականյան 1955, 281), ինչի մասին վկայում է այն հանգամանքը, որ վերոհիշյալ դիցահմայական զրույցի առաջին հրատարակող Ղ. Ալիշանի օգտագործած ձեռագրի մեջ այդ զրույցը նշված է որպես «փեսակապի» (սեռական կարողության ժամանակավոր թուլություն) դեմ արտասանվող կախարդահմայական աղոթք. «Նոր փեսայ կապել», որ ուրիշ տգեղ բառով այլ կոչուած է, ինչպէս անոր արծակման գրուածին մէջ» (Ալիշան 1895, 383): Յոբալի գոզարգելքը եղբոր բացակայության արդյունք է: «Նա չի պտղաբերում որպես «անեղբայր քոյր», ահա զրույցի ուղիղ միտքը» (Մնացականյան 1955, 282): Դա երևում է նաև երկնքի և երկրի՝ իբրև ծնող–զույգի մասին վկայող հմայական զրույցի վերջնատողերից.

Արծակեցաւ երկինք,

Արծակեցաւ երկիր... (Ալիշան 1895, 384):

Եղբայր և քույր հասկացություններն ընտանիքի վաղնջական փուլում չեն ընկալվել այսօրվա իմաստով, ինչպես հոբալի մասին զրույցում, այնպես էլ հայոց բանահյուսական կենցաղում. «Ծիտիկ–Վիտիկին հաքյաթում» – Ղարաբաղ (ՀԺՀ 1973, 87–90) խորթ մորից հալածված քույրն ու եղբայրը ամուսնանում են. «Շատ կացալ ա, կացալ, մին վախտ ասալ ա, թա. «Մին ես քյինամ տըեսնամ իմ քուր հի՞նչ տառավ»: Ետնան եր ա կացալ քյինացալ էն ամարաթը հսալ, եր իլալ տըեսալ ուրան քուրը ընդեղ մահրամա յա անում: Ետնան ըստեղ փսակվալ ըն մարթը–կնեգյ տառալ, էս ամարաթումը նստալ, քյեփ ըրալ» (Նույն տեղում, 90): «Շահ–Աբբասեն տըղեն նաղլը» – Ղարաբաղ (ՀԺՀ 1973, 109–115) հեքիաթում շահը ամուսնացնում է իր աղջկան ու տղային՝ ծնված տարբեր մայրերից.«Ասըմ ըմ, ախեր, ըռնաս մաչիտ կա, էրկու մորա, մին հորա մորը տըղան, հորը ախճիգյը հալալ ինին ուրուր, ախճիգյըս քյեզ» (Նույն տեղում, 109–115):

Հայ մատենագրության մեջ վկայություններ կան, որոնց համաձայն՝ Արևն ու Լուսինը, Կրակն ու Ջուրը քույր ու եղբայր են, որոնց բնորոշ է տարասեռ երկվորյակների վաղնջական առասպելներին բնորոշ արյան խառնակության ձգտումը (ինցեստ)[13], ինչը, սակայն, հայոց ավանդության մեջ ուշ շրջանի բարոյագիտական ըմբռնումների ազդեցությամբ «սրբագրվել է» (քույրը խուսափում է եղբոր ձգտումից):[14] Մեկ այլ զրույցում Արևն ու Լուսինը ոչ թե քույր ու եղբայր են, այլ սիրահար զույգեր, որոնց հանդիպման ժամանակ Լուսինն ուշագնաց է լինում և խավարում (Ղանալանյան 1969, № 3Ө):

«Արեքյ ինան Խալ ծին» – Վան – Վասպուրական (ՀԺՀ 1998, 31–37) հեքիաթը, որը AT 514 տիպի ութ տարբերակներից մեկն է և հիմք է ծառայել Ղ. Աղայանի մշակած «Արեգնազան կամ կախարդական աշխարհ» հեքիաթի համար «անկախ իր ժանրային բնույթից, էությամբ արևի մասին առասպելի վերապրուկ է, հեքիաթային ոճով պատճառաբանում է Արեգ անունով հերոսուհու կերպարանափոխումը տղայի... Բացի այդ, ուշագրավն այն է, որ առասպելը յուրովի համադրում է հայոց հավատալիքներում արևի թե՛ աղջիկ և թե՛ տղա լինելու պատկերացումը» (Յարությունյան 2000, 54–55): Լողավազանի երեք

աղավնիներից մեկի հագուստը առևանգելով՝ տղայի շոր մտած աղջիկը իմանում է անմահական ջրի տեղը, բանաձևային իմայախոսքով սեռափոխվում («Թե որ ախչիկ ես՝ լաճ դառնաս, թե որ լաճ ես, զաթի լաճ մնաս») (ՀԺՀ 1998, 33), ջրի զորությամբ կենդանացնում քար դարձած քաղաքի բնակիչներին, ամուսնանում արքայադստեր հետ: Հերոսուհին տղա է դառնում դևի անեծքով[15], պառավի կողմից անմահական ջրով ցողվելով (ՀԺՀ 1973, 673–676), Զմրութ ղուշի պլորը կուլ տալով (ՀԺՀ 1977, 68–71), զգեստափոխվող թռչունի թովչությամբ (ՀԺՀ 1968, 86–91), յոթ գլխանի դևին սպանելով (ՀԺՀ 1998,31–37), ձորի վրայով անցնելով[16] (ԱՀ 1910, 144–150): Ինչպես տեսնում ենք, հրաշապատում հեքիաթը տարբեր ազգագրական շրջաններից գրառված փոփոխակներով հիմնավորում է հայոց ավանդության մեջ արեգակի երկսեռ պատկերացումը: «Իսկ Արևի ու Լուսնի մասին հանելուկներից մեկում բացահայտ նշված է, որ նրանք ամուսիններ են. «Մարդը ամեն օր է տեսնում, իսկ կինը մեռնելու օրն է տեսնում»: Այստեղ դարձյալ սեռերի փոխատեղում է կատարվել. արևը, որ ցերեկով ամեն օր է երևում՝ ամուսինն է, իսկ լուսնի մահիկը, որ ցերեկային երկնքում երևում է ամսի վերջերին՝ կինն է» (Հարությունյան 2000, 53, Հարությունյան 1960, 96):

Է. Թեյլորը բերում է բնության երևույթների անձնավորման այսպիսի փաստեր. «Ամբողջ աշխարհի նախնադարյան փիլիսոփայության մեջ արևը և լուսինն օժտված են կյանքով և իրենց էությամբ պատկանում են կարծես թե մարդկային էակին: Սովորաբար, իրար հակադրված լինելով որպես տղամարդ և կին, նրանք, այնուամենայնիվ, տարբերվում են մեկին և մյուսին վերագրվող սեռով… Հարավային Ամերիկայում մբոկոբի ցեղի մոտ լուսինը խաղում է ամուսնու, իսկ արևը՝ նրա կնոջ դերը…ալգոնկինների դիցաբանության մեջ արևը, ընդհակառակը, հանդես է գալիս որպես ամուսին, իսկ լուսինը՝ որպես կին» (Тейлор 1939: 208):

Ընտանիքի վաղնջական փուլին բնորոշ եղբոր և քրոջ սիրային փոխհարաբերությունների հիշողության հետքեր են պահպանվել Բահաթրյան եղբայրների գրառած Վիճակի երգերում, որոնք, ի դեպ, ժանրի ամենավաղ հայտնի նմուշներն են.

Տեղեր եմ քիցալ փոտ ա կյալիս,
Պարցիս տական ոտ ա կյալիս:
Ախպեր վեսկի քաքյուլիտ մատաղ
Մաչան խունկահոտ ա կյալիս[17]:

Բյուլբյուլ կանչիմ բաղումը
Կանանչ խըյար թաղումը
Ես մին սարքած սազ բիդի
Իմ ախպոր օթաղումը[18]:

Իսկ ահա Քաջբերունու «Ընտանեկան սովորություններում» խաղիկի տրամադրությունը համահունչ է մեր օրերի բարոյական ըմբռնումներին.

Կարմիր խնձոր կըծած ի,
Արծթի մեջ բռնած ի.

Աղբերս եկավ չտվիմ,
Յարս եկավ բաշխեցիմ (ԱՀ, 1901,143–144):

Բանավոր ավանդության մեջ հանդիպող կենդանիներն ու թռչունները (եղնիկ, ջեյրան, կխտար, խոյ, վայրի ոչխար, քոշ, քարայծ, հոբալ (վայրի աղավնի), հավալասան, բազե, արծիվ և այլն) մեր նախնիներին ծանոթ լինելով ամենահեռավոր ժամանակներից՝ համարյա ամբողջությամբ կապված են հնագույն ըմբռնումների հետ, ուստի այդ մոտիվների քննությունը պետք է կատարել ժողովրդական բանահյուսության, ծեսերի ու արխաիկ պատկերացումների հարաբարդման համատեքստում (Пиотровский 1950:78): Հայտնի է, որ ծնվելով տոհմային կարգերի հետ՝ տոտեմիզմը սերտորեն առնչվում է ազգակցական ու ամուսնական հարաբերությունների կարգավորման հետ: Արենակցական հասկացողությունների առաջացման հետ որևէ տոհմ իր ծագումը սերում էր այս կամ այն կենդանուց: Տոհմի նախնին էլ պատկերվում էր ոչ թե մարդակերպ, այլ կենդանակերպ:

«Սև սարի ջեհրան»–Մոկս–Կարճկան (ԲԱ IV 2273–2324) հեքիաթում տղան ու աղջիկը երազում իբրև էգ ու արու ջեյրաններ իրար այնքան են գգվում, որ մորթին պլոկվում է. «Ախչիկ կասա, թե երազի մեջ ես տեսա ես ջեհրան էր, ռոց ջեհրան մ էլ իմ կըշտի խետ կեր: Մենքյ էսա մեր քյաղքյի տիմացի Սև սար խըրաց կարծենքյ: Մեկ տեղ ճուր կը խմենքյ, մեկ տեղ կը նստենքյ: Ես ու էտա ռոց ջեհրան էնքան զիրար կուզենքյ, օր մեր կըշտըներ ճըխքեր ենքյ հիրար, որ իմ ծախ կող, էնու աչ կող պուրթ չը կեր լոպկըվեր էր» (Նույն տեղում):

Ուշագրավ է, որ երկու ջեյրանների ցանկասիրությունը միմյանց նկատմամբ հեքիաթում պատմվում է ոչ թե իբրև իրականություն, այլ երազ, այսինքն՝ հին ժամանակների հիշողություն: Այնինչ արթմնի՝ «էտա ախչիկ ոչ ռոց հայվընի միս կուտա, ոչ մարտու էրես կը նայա, ոչ էլ մարտու կէրթա: Պատճառ չեն գյիտի: Վոզիրն ասաց.— Թակավոր, էտի ճար ըմ չը կընդընի, տղեն կը մեռնի» (Նույն տեղում): Պատճառն ամուսնության արգելքն է, քանի որ տոհմի հիմնական սովորութային կարգի համաձայն՝ «տոհմի անդամներից ոչ մեկը չի կարող կին առնել տոհմի ներսում» (Էնգելս 1948, 114): Վերոհիշյալ հեքիաթում նույն ամուսնական տաբուն, բնականաբար, դրսևորվում է նաև տղայի կողմից. «Տղեն ասաց.— Ես չխո ուխտեր եմ, օր էքյ հայվընի միս տը չուտեմ, էքյեղենի էրես չը տեսնեմ ու չը փսակվեմ» (ԲԱ IV 2273–2324): Ջեյրանների՝ երազում ծայր առած գգվանքին հաջորդում է ամուսնության սրբազան տաբուն: Ուշագրավ է Մատենադարանի № 1382 ձեռագրում պատկերված եղնիկի գլխով ավարտվող զարդը, որի ոճավորված մարմինը կենաց ծառի տեսքով զուգորդվում է կենդանու պորտի հետ, որտեղ եղջերուն խորհրդանշում է տոհմի նախնուն, կենաց ծառը տոհմաընտանեկան հարաբերությունների զարգացումը, իսկ պորտը՝ ազգաբանական տեսանկյունից կարևորվող սերունդների «պորտահաշիվը» (ՄՄ, ձեռ. № 1382):

Մեր հին կանոնական նորմերը որոշ պատիժներ էին սահմանում ընտանիքի անդամների խառնակյաց բարքերի դեմ, ինչն էլ վկայում է քրիստոնեական բարոյախոսության հանդեպ գոյություն ունեցած մեղանչումների մասին: Շահապիվանի եկեղեցական ժողովը (447թ.) հատուկ կանոն էր սահմանել, որով արգելում էր և խիստ պատիժ էր սահմանում. «Եթէ հայր զորդւոյ կին ունիցի» (Մելիք–Թանգյան 1903, 348, ԱՀ 1908, 81): Նույն կանոնի շարունակությունը կազմող մի

այլ արգելական նորմ սթափեցնում էր ժողովրդի բարոյական գիտակցությունը. «այլ ջերմ հարազատի և զազգականի զկին ոչ մի իշխեսցէ ունել ի կնութիւն և կամ շնալ» (Նույն տեղում): Մերձավոր հարազատների միջև ցանկասիրական շաղախները խստագույնս դատապարտել է նաև VII դարի հայ կրոնական գործիչ Հովհան Օձնեցին (Օձնեցի 1980, 51–57):

Արյունակիցների միջև ամուսնության արգելքը չորրորդ աստիճանից աստիճանաբար ընդգրկել է վեցերորդ և յոթերորդ պորտերը՝ ներառելով նաև հոգևոր եղբայրությունը՝ քավորությունը: Սկեսրայրի և տեգրերի հարսին տիրանալու սովորությունը բազմայրության շրջանի իրավունք է, որը և կոչվում է *նվություն* (снохачество): Այն չէր կարող դյուրությամբ և արագ վերանալ հասարակական–ընտանեկան բարքերից, մանավանդ որ նահապետական գերդաստանի հոր բացարձակ իշխանությունը տարածվում էր բոլորի վրա և հատկապես չխոսկան, երիտասարդ հարսների վրա (ԱՀ 1908, 82): Քավորի, սկեսրայրի և տեգրերի՝ հարսին տիրանալու իրավունքը թեև վաղուց մոռացվել է, սակայն դրա որոշ տարրերի հիշողությունը (արտաքին ձևը) շարունակել է կենցաղավարել անգիտակցորեն կատարվող ծեսերով (օրինակ՝ հարսի կողմից սկեսրայրի և տեգրերի ոտքերը լվանալը, քավորի կողմից հարսի մեջքին գոտի կապելը կամ հարսանիքի ավարտի առաջին օրերը նարոտի պահքի (հարսին չմերձենալու) պահպանումը փեսայի կողմից), ինչն էլ հուշում է այդ ժամանակաշրջանում հարսի՝ ընտանիքի տղամարդ անդամներին, քավորին և սերնդակից ազգականներին պատկանելու մասին[19]:

Հետաքրքիր է նկատել, որ ամուսնական գծով ազգականների՝ սկեսրայր–հարսի, զոքանչ–փեսայի, քավոր–հարսի միջև հարաբերությունների սահմանափակման և փոխադարձ չխոսկանության սովորույթը Մելանեզիայում գործում է նաև հարազատ եղբոր և քրոջ միջև (Դրիձո, Մինց 1987, 6):

Հայաստանի տարբեր ազգագրական շրջաններից գրառված հայ ժողովրդական հեքիաթներում[20], ինչպես նաև «Սասունցի Դավիթ» հերոսավեպում[21] նարոտի պահքը պահպանվում է առագաստի գիշերը նորապսակների միջև դրվող թրի միջոցով[22]:

«Յարերի արկածներ»–Մոկս (ԲԱ FA IV 0051–0098) հեքիաթում «Լաճուն ախպերագիր ըմ կըլնի: Ախպեոր աշկն էլ վար լաճու կընկյան կիլնը»: Ցուցանշական է, որ երբ ախպերացուն ընկերոջ կնոջը առաջարկում է մերձենալ («Խարսնիկ իս զքյի կուզիմ»), կինը պատասխանում է. «— Խարիր տարը մնա, իս ան բեբախտութին չըմ անի խատ իմ էրկան… Ախպեր չխո զախպեոր քեոր կը ք՞…»[23] (Նույն տեղում):

Ինչպես տեսնում ենք, արդեն ուշ շրջանի բարոյական ըմբռնումների առումով ախպերացուի կնոջ նկատմամբ սեռական ոտնձգությունն այս հեքիաթում դիտվում է իբրև սրբապղծություն: Թեև hայոց մեջ արգելված է եղել ամուսնությունը եղբոր կնոջ և անգամ եղբոր այրու հետ, սակայն XIX դարի վերջերի նյութերը վկայում են երկար ժամանակ հարատևող այդ սովորության մնացուկների մասին, որը ազգագրական գրականության մեջ հայտնի է *լևիրատ* բառեզրով (ԱՀ 1908, 86, Բդոյան 1974, 159): Վաղ միջնադարում արձանագրված լևիրատի հայտնի փաստ է Արշակ թագավորի ամուսնությունը իր եղբոր որդու՝ Գնելի այրու հետ. ի դեպ Գնելին սպանել էր տվել Արշակի մյուս եղբորորդին՝ Տիրիթը, ով

սիրահարված լինելով Փառանձեմին, Արշակի միջոցով սպանել էր տվել Գնելին և հենց սաստիկ լացուկոծի ժամանակ չհամբերելով՝ Փառանձեմին հայտնել իր սերը (Բուզանդ 1987, 183–194):

Արյունակցական փոխհարաբերությունների կարգազանցության հետքերը տեսանելի են նաև արևելասլավոնական հեքիաթների «Սյուժեների համեմատական նշացույցի» (Бараг, Березовский и др. 1979, 120, 219) 327 B **+860 B* թվահամարներին համապատասխանող հայկական հեքիաթներում, որոնք խմբված են «Քառասուն եղբայր և քառասուն հարսնացու կամ Սինամ թագավորի հեքիաթը» ընդհանուր խորագրի տակ: Վերոհիշյալ համարի հայկական հեքիաթների տարբերակները տասնվեցն են[24]:

Թագավորի (աղքատ մարդու) քառասուն (երեք, յոթ) որդիները ուզում են ամուսնանալ մի հորից, մի մորից ծնված քառասուն (երեք, յոթ) քույրերի հետ: Հարսնացուներին տուն բերելիս նրանց վրանները շրջապատում է վիշապը (օձերի թագավորը) և պահանջում կրտսեր որդուց բերել իր համար Չինումաչինի թագավորի աղջկան: «Բիջիկ հարսը»–Համշեն (ՀԳ ՀԲ 1991,133–140) հեքիաթում առավոտյան պարզվում է, որ կրտսեր արքայազնը մեռել է (տարբերակ՝ յոթ գլխանի վիշապը կրտսեր որդուց պահանջում է չամուսնանալու ուխտ անել) (ԱՀ 1913,130–139): Վերոհիշյալ հեքիաթներում խմբակցական բնույթի ամուսնությունները ձախողվում են վիշապների ու օձերի միջամտությամբ: «Հին ժամանակ քույր ու եղբայր որբ են մնացել և երկար ժամանակ հեռու են ապրել իրարից: Տարիներ անց նրանք անգիտությամբ ամուսնացել են իրար հետ: Աստված բարկանալով անիծել է նրանց և քար դարձրել: Դրա համար էլ Շապին–Գարահիսարի Թամզարա գյուղաքաղաքի մոտ գտնվող այդ ժայռը, ըստ ավանդության, կոչվում է Քույր ու եղբայր» (Ղանալանյան 1969, № 46):

Արյունակից հարազատների միջև սեռական խառնակությունը՝ ինցեստը, լատիներեն բառ է, կազմված՝ in, «ոչ» և castus, «պարկեշտություն» եզրերից: Հին հնդեվրոպական աշխարհում ինցեստը մերժվում էր ne– (t) o – բանաձևով, ar (∂) – «համապատասխան, հարմար» արմատից և խեթական 1 re = natta re («Մի՛ արեք այդ սրբապղծությունը… Դա անարդար է»), կիրառված՝ անօրեն, ինցեստային ամուսնության վերաբերյալ (Ռիգվեդա X, 10, 4: Keilschrifttexten aus Bogazkoy (KBo) V 3, III 34, XXII2, 19) (Պետրոսյան 2001,162–163, МНМ 1987, 545–546). «Ոչ խեթական», այսինքն՝ բարբարոսական կենսակերպի մասին է խոսում այն վկայությունը, «երբ խեթական արքան, իր քրոջն ամուսնացնելով Հայասայի արքայի հետ, նախազգուշացնում է փեսային սեռական կապ չունենալ իր կնոջ քույրերի հետ՝ «Խաթուսասում դա անօրինական է» (KBo I, 42, IV, 7) (Պետրոսյան 2001, 163):

Խեթական մի հնագույն առասպելի համաձայն՝ թագուհին իր երեսուն երկվորյակ որդիներին ուզում է ամուսնացնել իր երեսուն երկվորյակ դուստրերի հետ: Միայն կրտսեր եղբայրն է մյուսներին կոչ անում ընդդիմանալ այդ ամուսնությանը (KBo XXII, 2, 19) (Նույն տեղում):

Հին հույն հեղինակ Ապոլոդորոսը պատմում է Եգիպտոսի հիսուն որդիների և նրա եղբայր Դանաոսի հիսուն դստրերի ամուսնության և Դանաոսի խորհրդով դստրերի կողմից 49 ամուսիններին սպանելու առասպելի մասին, որտեղ միայն մեկն է խնայում իր ամուսնուն, որն, ըստ երևույթին, կույս էր թողել իրեն (Ապոլոդորոս, II, 1, 4–5)[25] (Նույն տեղում): Այստեղ զարմիկների դժբախտ ամուսնու-

թյունն ազդարարում է արյունակիցների միջև խառնակյաց բարքերի անթույլատրելիության մասին: Վաղնջական սյուժետային այս տիպին պատկանող հայկական հեքիաթների հերոսների խմբակցական բնույթ կրող ամուսնությունները նույնպես ասացողների պատումներում ծախողվում են հանրային ըմբռնումների վերափոխման շնորհիվ, քանի որ «սրբապիղծ» են և «անարդար»: «Հաջի Սայադի աղջիկ Փարին»–Լոռի (ՀԱԲ 1999, 60–65) հեքիաթում որդեգրված ընկեցիկ տղա Թափտողը (գտնվածը) հոր բացակայությամբ փորձում է մոլորեցնել քրոջը, չի հաջողվում: Մերժված Թափտողը ընտանիքի անդամների մոտ զրպարտում է անմեղ աղջկան: Եթե հերոսի ընկեցիկ լինելու հանգամանքը արխաիկ շերտերի արդյունք է (ընկեցիկությունը նվիրագործման ծեսի բաղկացուցիչ է), ապա հեքիաթում արյունակցական կապի բացակայության շեշտումը վկայում է մեզ հետաքրքրող մոտիվի ուշ շրջանի դրսևորումների մասին:

Ամփոփելով կարող ենք ասել, որ հայ ժողովրդական հեքիաթներում կենցաղավարող էդիպոսյան մոտիվը ներառում է հնագույն ժամանակներին բնորոշ մայրական իրավունքի շրջանի խմբակցական բնույթ կրող ամուսնական հարաբերությունների ու սովորությունների հիշողություններ (մոր և որդու, հոր և աղջկա, քրոջ և եղբոր, քեռու և քրոջ աղջկա, զարմիկների միջև), որոնց լուսաբանումը, այսօրվա սովորութային ու բարոյաընտանեկան ըմբռնումներին անհարիր լինելով, հետաքրքիր է հատկապես հայ ժողովրդագիտության տեսանկյունից:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Էդիպ նշանակում է ուռած ոտք (MHM 1988:657):

2. Հայ ժողովրդական հեքիաթներ (այսուհետ՝ ՀԺՀ), հ. I, Երևան, 1959, № 5, «Փետե ձին» (Այրարատ), հ. IX, Երևան, 1968, № 66, «Չարխի մեջ նստող տղեն» (Բաղեշ), հ. XV, Երևան, 1998, № 2, «Սարխոշի խեքիաք» (Վան–Վասպուրական):

3. Արաբական արևելքի քաղաքային կյանքը պատկերող «Հազար ու մեկ գիշեր» հեքիաթների ժողովածուում նույնպես հաճախ է պատմվում աղջկան եղբորորդու հետ ամուսնացնելու՝ հին արաբական սովորության մասին «Նա սիրում էր իր կնոջը մեծ սիրով, քանի որ նա իր հորեղբոր աղջիկն էր և իր երեխաների մայրը» (Հազար ու մեկ գիշեր. Ընտիր հեքիաթներ, 1990,17):

4 ՀԺՀ, հ. IV, Երևան, 1963, № 50, «Անթիու աշխարք էրթցող տղան» (Ջավախք), հ. V, Երևան, 1966, № 25, «Կյեռթնուկ ախճիգյը» (Արցախ), հ. VIII, Երևան, 1977, № 54, «Գորտ աղջիկը» (Գուգարք–Լոռի), հ. XI, Երևան,1980 № 16, «Գորտան հեքիաք», (Տուրուբերան–Հարք), ԲԱ, FE 1: 7655–7671, № 10, «Յաղիր ճուրի տառնաս» (Տավուշ):«Գորտերն այն ջրահարսների պատյաններն են, որոնց վերագրված են տղաբերքի և անձրևաբերության զորությունները… Գորտի պատյանի մեջ թաքնված էր լինում խոնավության դիցուհին, որին հայկական հեքիաթներում հուրի–փերի են անվանում (= արաբերեն՝ սևաչյա գեղեցկուհի)» (Բդոյան 1972, 496–497):

5. ՀԺՀ, հ. I, № 39, «Իր հարսին աչք դնող թագավորը» (Այրարատ), հ. VII, Երևան, 1979, № 176, «Թագավորի տղան» (Սյունիք), հ. IX, № 64, «Թագավրու խարս» (Բաղեշ), ՀԱԲ, հ. 14, Ռ. Գրիգորյան, Երևան, 1983, № 8, «Թոռչօղլու խեքիաքը» (Գեղարքունիք), ՀԱԲ, հ. 14, № 7, «Աջեբսանդալի խեքիաք» (Գեղարքունիք):

6. ՀԺՀ, հ. IV, № 51, «Ծովու աղջիկը» (Ջավախք), հ. V, № 59, «Բախտավեր չոբանը» (Արցախ), հ. V, № 63, «Թըեվավեր կընեգյը» (Արցախ), հ. VI, Երևան, 1973, № 12, «Կյոռթնուկը, վըեր ախճիկյ ա տառալ, ընդրա հաքյաթը» (Ղարաբաղ), հ. VI, № 86, «Քառասուն քոկամեր ծին»– Գանձակ–Տավուշ, հ. VII, № 20, «Քյինա հունց տեղ, գյուղում չըմ հիշտեղ» – Արցախ, հ. VIII, № 2 «Թոռչու տղեն» – Գուգարք (Լոռի), հ. XIII, Երևան, 1985, № 12, «Ճնճղուկ ախչիկ» (Տուրուբերան–Մուշ), հ. XIII, № 14, «Հնդու յամանու թագավորի ախչիկներ» – Տուրուբերան–Մուշ, հ. XIII, № 23, «Խոխի»–Տուրուբերան–Մուշ, հ. XIII, № 37, «Չոբան թագավոր»– Տուրուբերան–Մուշ, ՀԱԲ, հ. 20, Թ. Գևորգյան, Երևան, 1999, № 3, «Թոռչու տղեն», (Լոռի), Սրվանձտյանց 1978, № 4, «Ծովու աղջիկ» (Տիգրանակերտցոց լեզվով), Լալայան ԵԼՄ, 1914–1915, № 31, «Աֆանդու հեքիաք» (Գյուլափլու), Գուրունյան ՀԳ ՀԲ, 1991,198–202, «Փիս թակավորը» (Համշեն):

7. Հայոց ազգային դյուցազնավեպում նույնպես Զենով Հովանի կինը փորձում է գայթակղել Փոքր Մհերին և մերժվելով՝ զրպարտում է վերջինիս.

Կնիկ ըմ կըեր անու, անուն Սառյա.
Աչ ընկավ Մհեր՝ սիրտ վըր Մհերին ավրավ:

Եսաց.— Տը գաս խատ իմ ձեռաց:
Միեր եսաց.— Տու իմ խրողբոր կնիկ իս,
Տու իմ մոր տեղն իս,
Իս չըմ իգա խատ քու ձեռաց(Սասնա Ծռեր 1936,106):

8. ԲԱ, Թ. Հայրապետյանի անհատական գործուղման նյութեր, Արցախ, տետր № 1, 2006, տետր № 2, 2007:

9. «Ուխտ եղնի, արարած աշխարք շուռ պիտի հ'իգամ՝ չուրի իդա սոլերու չափով օտկ չգտնամ, չկարգվիմ» («Ջրհուդ»–Տուրուբերան–Մուշ, ՀԺՀ 1985, 242):

10. Նվիրագործման ջերմային ծեսերի մասին տե՛ս Պետրոսյան 2001, 27–30:

11. Հեքիաթի դիպաշարը աղերսներ ունի ս. Սարգսի մասին պատմվող ավանդազրույցի հետ, որտեղ ս. Սարգսի փոքրրկի շնորհիվ փոխինդը լցվում է հոր աչքերի մեջ՝ ազատելով աղջկան վերջինիս հետապնդումից (Ղանալանյան 1969, № 809Բ):

12. Մեր տեսավ, որ Բաղդասար նվազավ,
Ուժըն պակսավ, առավ հաղթվել,
Էլաց, բռռաց, ձենով կանչեց.
«Օ՜ սարեր, օ՜ քարեր, օ՜թփեր,
Ջուաք տարեք քեռուն,
Թող գա, հասնի իր փահլևաններուն»(Սասունցի Դավիթ.Հայ ժողովրդական հերոսավեպ. առաջաբանը, բառարանը, ծանոթագրությունները՝ Ս. Բ. Հարությունյանի), 1981, 59:

13. «Վառէին զԿրակն Քոյրն, և զԱղբիւրն՝ Եղբայրն…» կամ «աստուածացուցեալ գոլով ի Սեաւ–Քարին՝ հուէին յակն յորդաբուղխ աղբերն՝ որ բղխէ յոտս լերանցն, որ է յառաջ խորավիմին…եւ զի ասէին զԿրակն Քոյր և զԱղբիւրն՝ Եղբայր, յերկիր ոչ արկանէին զմոխիրն, այլ արտասուօք եղբօրն ջնջէին» (Ալիշան 1895, 45): «Ասում են, թե ջուրը և կրակը եղբայր և քույր են. մի անգամ եղբայր–ջուրը իջել է սարից, քույր–կրակը ասել է նրան. «եկ մի քիչ նստի տաքացի»: Եղբայր–ջուրն էլ պատասխանում է.«Դու էլ մի քիչ ինձնից խմիր, հովացիր» (Լալայան 1988, 418):

14. Լուսինը լողանալուց հետո շուտ է դուրս գալիս ջրից, որպեսզի տեսնի քրոջ՝ արևի մերկությունը: Արևը խուսափում է եղբորից և ամոթից երկինք բարձրանում: Ցայսօր եղբայր Լուսինը հետապնդում է քույր Արևին, բայց չի կարողանում նրան հասնել (Ա. Ղանալանյան 1969, № 3 Է): «Քիր ու ախպեր մի դզում // Քշեր ցերեկ յիրուր եդնա վազում են, // Ամա հասնում չեն», «Քույրը աղբորը միսաֆիր (հյուր) կուգա, // Եղբայրը երեսը կը փախցնե» (Հարությունյան 1965, № 46, 47):

15. ՀԺՀ, h. I, № 12, «Տղա դարձող աղջիկը» (Այրարատ), ՀԺՀ. h. III, № 17, «Լալազար» (Այրարատ), ՀԺՀ, h. IV, № 24, «Հյումմեի խսրախ» (Բասեն):

16. Հայոց մեջ ընդունված է ծիածանի տակով անցնելով՝սեռափոխության հավատալիքը.«Սրա (**ծիածանի** – ընդգծումը իմն է՝ Թ.Հ.) տակից ով կարողանա անցնել, աղջիկ է՝ տղա, տղա է՝ աղջիկ կդառնա» (Լալայան 2004, 205):

17. Բահաթրյանների գրառած խաղիկներ, ֆոնդ FBI 3359, 14, FBI 3355, 04; 1861թ.: Ի դեպ Հին Հայաստանում՝ Արտաշիսյան հարստության շրջանում, Տիգրան Գ–ի զավակները՝ Տիգրան Դ–ն և իր քույր Էրատոն ամուսիններ էին (մ.թ.ա. 8–ից մինչև մ.թ.ա.1 թթ.). Հայ ժողովրդի պատմություն,1971, 632–634:

18. FBI 3359, 14, FBI 3355, 04; 1861թ.: «Մեռնող և հարություն առնող բնության հին եգիպտական աստված Օսիրիսը իր քրոջ՝ Իսիսի ամուսինն էր» (Матье 1956, 52—53):

19. Ուշ շրջանում սանամոր՝ քավորի կտուրով անցնելն անգամ դիտվել է իբրև հանցանք, և Աստված ի տես մարդկանց նրա արարքի հետքը դաջել է երկնքին, ինչի պատճառով հայոց ավանդության մեջ Ծիր կաթին կամ Հարդագողի ճանապարհի անուններով հորջորջված համաստեղությունը մկրտվել է մեկ այլ անվամբ ևս՝ Սանամոր երթ կամ քաշ (Ղանալանյան 1969, № 4 Բ, Գ № 4 Ը: Ս. Հարությունյան 2000, 71–72:)

20. ՀԺՀ, h. VI, № 175, h. XV, № 21, ԵԼՄ, h.III, № 1: Որոշ հեքիաթներում փեսացուն խախտում է պահքը, ինչն էլ ուշ շրջանի սովորութային իրավունքի մասին է վկայում (ՀԺՀ, h. VI, № 24):

21. Բերին Գոհարին ու Միերին պսակեցին.
Յոթն օր, յոթ գիշեր հարսնիք արին,
Կերան, խմեցին, ուրախացան:
Միեր գիշեր պառկավ Գոհարի մոտ.
Գոհար բերեց, թուր էդիր մեջտեղ...(Սասունցի Դավիթ 1981, 307):

22. «Էտ դևի կնիկը տեղ քցեց, որ քնեն. տղեն էր՝թուրը քաշեց դրեց իրանց արանքը, նոր քնեց: Դևի կնիկը, թե՝ էտ խի՞ ըտենց արեցիր: Ասեց.— Ինձ մուրազ ունեմ» (ՀԺՀ 1959,152):

23. Երբ Սանասարն իրենից նեղացած եղբորն առաջարկում է ամուսնանալ Դեղձուն Ծամի հետ, Բաղդասարը հրաժարվում է. Ո՞վ է լսե, ո՞վ է տեսե,— ասաց, Աղբեր զաղբոր նշանածն առնի (Սասունցի Դավիթ 1981,89):

24. ՀԺՀ, h. III, Երևան, 1962, № 5, «Սըմավոն թագավոր և Գյուլ», (Այրարատ), h. III, № 11, «Սուֆրեն» (Այրարատ), h. IV, № 28, «Բենթադ թագավորի հեքիաթը» (Բասեն), h. V, № 2, «Սինան թաքավերը» (Արցախ), h. VI, № 166, «Թագավորին քառասուն որդոցը վեպը» (Գանձակ–Տավուշ), h. XI, № 9, «Սինամ թագավորի հեքիաթ» (Տուրուբերան. Հարք), h. XIII, № 6, «Փիր–Վալին» (Տուրուբերան–Մուշ), ՀԱԲ, h. 14, № 2 (10), «Սինամ թագավորի հեքիաթը» (Գեղարքունիք), ՀԱԲ, h. 19, № 3, «Սինամ թըկըվուր» (Թալին), ՀԱԲ, h. 20, №9, «Մսլահաթ–խորհուրդ» (Լոռի), ԵԼՄ, գ. Գ, № 30, «Հազե–Դիլպարի հեքիաթ» (Գյուլափլու), ՀԳ ՀԲ, էջ 133–140,

«Բիջիկ հարսը» (Համշեն), ԱՀ, գ. XXV, № 2, Թիֆլիս, 1913, էջ 130–139, «Միրզա Մահմատ» (Վասպուրական), ՀԺՀ ԵՀՀ 1980, № 39, «Բանգյառի հեքիաթ» (Շիրակ), ՀԺՀ, ԵՀՀ, №1, «Սինամ թագավորի հեքիաթը» (Լոռի):

25. Հնագույն զրույցն աղերսներ ունի հայոց ավանդության մեջ ս. Սարգսի անվան շուրջը հյուսված 39 աղջիկների կողմից 39 զինվորներին սպանելու առասպելական դրվագների հետ, որտեղ նույնպես միայն ս. Սարգսին բաժին ընկած 40–րդ աղջիկն է խնայում վերջինիս կյանքը (Ղանալանյան 1969 № 809Գ, Հարությունյան «Սուրբ Սարգիս» գիտաժողովի նյութեր 2002, 32–33):

ԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Աբեղյան Մ., (1968), Երկեր, հ. Գ, Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:
Ազգագրական հանդես (1901), (այսուհետ՝ ԱՀ), գ. VII–VIII, Թիֆլիս:
Ալիշան Ղ., (1895), Հին հաւատք կամ հեթանոսական կրօնք հայոց. Վենետիկ, Ս. Ղազար:
ԱՀ, (1910), գ. XIX, № 1, Թիֆլիս:
ԱՀ, (1908), գ. XVIII, № 2, Թիֆլիս:
ԱՀ, (1913), գ. XXV, № 2, Թիֆլիս:
Բդոյան Վ., (1972), Երկրագործական մշակույթը Հայաստանում. Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:
Բդոյան Վ., (1974), Հայ ազգագրություն, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատ.:
«Բյուրակն», (1898), № 51–52:
Գուրունյան Հ., (1991),Համշենահայ բանահյուսություն, Երևան, 1991, «Լույս» հրատ.:
Դրիձո Ա., Մինց Լ., (1987), Մարդիկ և սովորույթներ, Երևան, «Լույս» հրատ.:
Էնգելս Ֆ., (1948), Ընտանիքի մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը, Երևան:
Լալայան Ե., (1988), Երկեր. հ. II, Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:
Լալայան Ե., (2004), Երկեր, հ. III, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:
Լալայան Ե., (1914–1915), Մարգարիտներ հայ բանահյուսության (այսուհետ՝ ԵԼՄ), Թիֆլիս–Վաղարշապատ, «Հայոց ազգագրական ընկերություն»:
Կուն Ն., (1979), Հին Հունաստանի լեգենդներն ու առասպելները, Երևան, «Սովետական գրող»:
Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն (այսուհետ՝ ՀԱԲ), (1983), հ. 14, Գեղարքունիք, Ռ. Գրիգորյան, Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:
ՀԱԲ, (1983), հ.15, Արցախ, Ա. Ղազիյան, Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:
ՀԱԲ, (1999), հ. 19, Թալին, Ռ. Խաչատրյան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:
ՀԱԲ, (1999), հ. 20, , Լոռի, Թ. Գևորգյան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:
Հազար ու մեկ գիշեր, (1990), Ընտիր հեքիաթներ, Երևան,«Հայաստան» հրատ.:
Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, (1959), հ. I, Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:
ՀԺՀ, (1962), հ. III, Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:
ՀԺՀ, (1963), հ.IV, Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:
ՀԺՀ, (1966), հ. V, Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:
ՀԺՀ, (1973), հ. VI, Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:
ՀԺՀ, (1979), հ. VII, Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:
ՀԺՀ , (1977), հ. VIII, Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:
ՀԺՀ, (1968), հ.IX, Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:
ՀԺՀ, (1980), հ. XI, Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:
ՀԺՀ, (1985), հ. XIII, Երևան, 1985, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:
ՀԺՀ, հ. XV, Երևան, 1998, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:
Հայ ժողովրդական հեքիաթներ(1980), (կազմեցին՝ Ն. Ա. Հակոբյան, Ա. Ս. Սահակյան), (այսուհետ՝ ՀԺՀ ԵՀՀ), Երևանի համալսարանի հրատ.:
Հայ ժողովրդի պատմություն, (1971), հ. I, Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:
Հայրապետյան Թ., (2005), Նվիրագործման բնակազմական ցուցիչները հայ ժողովրդական հեքիաթներում//Պատմա–բանասիրական հանդես, № 3:
Հարությունյան Ս., (1960), Հայ ժողովրդական հանելուկներ. Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:
Հարությունյան Ս., (1965), Հայ ժողովրդական հանելուկներ. Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:
Հարությունյան Ս., Հայ առասպելաբանություն, Բեյրութ, «Համազգային»հրատ.:
Հարությունյան Ս., (2002), Սուրբ Սարգիսը ժողովրդական բանավոր ավանդության մեջ//«Սուրբ Սարգիս», գիտաժողովի նյութեր, «Մուղնի» հրատ.:
Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի բանահյուսական արխիվ (այսուհետ՝ ԲԱ):

Ղանալանյան Ա., (1969), Ավանդապատում, Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:
Մաշտոցի անվան Մատենադարան (այսուհետ՝ ՄՄ):
Մելիք–Թանգյան Ն. Վ., (1903), Հայոց եկեղեցական իրաւունքը, հ. Ա, Շուշի:
Մնացականյան Ա., (1955), Հայկական զարդարվեստ, Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:
Պետրոսյան Ա., (2001), «Թուխ Մանուկ». Հնագույն ակունքները//«Թուխ Մանուկ», Քրիստոնեությունը Հայաստանում պետական կրոն հռչակելու 1700–ամյակին նվիրված նստաշրջանի նյութեր, Երևան, «Հայաստան» հրատ.:
Պետրոսյան Ա., (2001), Արա Գեղեցիկ և սուրբ Սարգիս//Հայոց սրբերը և սրբավայրերը, Երևան, «Մուղնի» հրատ.:
Սասնա Ծռեր. ժողովրդական վեպ. (1936), հ. Ա, Երևան, «Հայպետհրատ»:
Սասունցի Դավիթ.Հայ ժողովրդական հերոսավեպ. առաջաբանը, բառարանը, ծանոթագրությունները՝ Ս. Բ. Հարությունյանի), (1981), Երևան, «Լույս» հրատ.:
Սրվանձտյանց Գ., (1978), Երկեր, հ. 1, Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:
Փաւստոսի Բիւզանդացւոյ Պատմութիւն հայոց, (1987), Թարգմանությունը և ծանոթագրությունները՝ Ստ. Մալխասյանցի, Երևանի համալսարանի հրատ.:
Օձնեցի Հ., Ընդդեմ Պավլիկյանների (էջմիածին), 1980, Բ–Գ (գրաբարից թարգմանությունը՝ Ա. Ղազինյանի):
Андреева А. (2000). Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М.: изд-во «Локид-миф».
Матье М.Э. (1956). Древнеегипетские мифы. Москва-Ленинград: изд-во АН СССР.
Мифы народов мира (далее МНМ). (1987). Т. I, М.: «Советская энциклопедия».
Мифы народов мира(далее МНМ), (1988). Т. II, М.: «Советская энциклопедия».
Пиотровский Б. Б. (1950). Кармир Блур, I, Ереван, изд-во АН Арм ССР.
Пропп В. Я. (1946). Исторические корни волшебной сказки. Л.: изд-во ЛГУ.
Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка. (составители: Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков) (1979). Л.: «Наука».
Тейлор Э. (1939). Первобытная культура. М. : Политиздат.
Aarne A & S.Thompson. The types of the Folktale. A Classification and Bibliography. Anti Aarne's Verzeichnis der Marchentypen. Translated and enlarged by Stith Thompson, Second Revision, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

Tamar Hayrapetian

INCEST IN ARMENIAN FOLK TALES

Summary

In Armenian folk tales grouped under numbers 402, 465, 510B, 575, 931 (according to Aarne-Thompson's classification of tale types) there is a theme based on the Greek myth of Oedypus. In world folklore the myth is widely known as the Oedipus motif. Current in Armenian folk tales and incompatible with morality norms of our days, this motif is evocative of group matrimony characteristic of the matriarchal period of human development. The mythical past reveals connubial relations between kinsfolk (incestuous bonds between parents and children, siblings and close relatives), which were not held to be violating any norms. In the first place we must mention the marriage between the first ancestors, considered to be the only couple on the earth. The Oedipus motif present in Armenian folk tales stimulates the study of the archaic myths and is of great interest for ethnographers in particular.

Նվարդ Վարդանյան

ԱՌԱՍՊԵԼԱԿԱՆ ՏՐԻՔՍՏԵՐԻ ՆԱԽՆԱԿԱՆ ՏԻՊԸ ՀԵՔԻԱԹԱՅԻՆ ՄԻ ՍՅՈՒԺԵՈՒՄ

Տրիքստերի առասպելական կերպարը բանագիտության մեջ ուշադրության է արժանացել բոլորովին վերջերս և մեծ հետաքրքրություն է առաջացրել: Որպես նախնական աճպարարի, դրականի ու բացասականի սկիզբները իր մեջ կրող մի կերպար՝ տրիքստերը քննության է առնվել և՛ հոգեբանների, և՛ բանագետների կողմից: Հատկապես բանագիտության ասպարեզում փորձեր են արվել ցույց տալ, որ տրիքստերից են զարգացել հետագա բոլոր ժանրերում հայտնվող ճարպիկ աճպարարների կերպարները: Անտիկ գրականության գիտակ Կերենյին տրիքստերի մասին առասպելների ցիկլն իրավացիորեն համարել է առասպելի ժանրային մի դրսևորում և անվանել «խաբեբայական առասպելաբանություն», որտեղ դրսևորվում է ինքն իրեն սպառած արխայիզմը, որն արդեն մոգական և դիդակտիկ նպատակների փոխարեն զվարճանք է հետապնդում (Кереньи 1999: 244–250): Այսինքն, մի հատկանիշ, որն առավելապես հատուկ է գեղարվեստին: Ըստ գիտնականի, տրիքստերը դառնում է մի համաժամանակյա նախակերպար, համաշխարհային գրականության բոլոր խաբեբա կերպարների արմատը (Кереньи 1999: 245):

Տրիքստերի՝ ոչ ստանդարտ ուղիներով շարժվելը, նրա հակասականությունն ու ինչ–որ չափով նաև աբսուրդայնությունը երբեմն այն աստիճան դուրս են մարդկային բանականության ու տրամաբանության սահմաններից, որ շատ դեպքերում այս կերպարը հանդես է գալիս որպես կենդանի (Шевцов А.А. 2003): Այն, որ կենդանական հեքիաթների մեծ մասի հիմքում ընկած են հենց տրիքստերի ցիկլի պատումները, որ կենդանական այնպիսի կերպարներ, ինչպիսիք են ագռավը, աղվեսը, նապաստակը, կզաքիսը, սարդը զարգացել են հենց տարբեր ժողովուրդների վաղ առասպելաբանության մեջ եղած տրիքստերային պատումների հիմքի վրա, բանագիտության մեջ արդեն իսկ ընդունված փաստ է (օրինակ, Мелетинский 1979: 152–174, Новик 1993): Սակայն տրիքստերը հանդես է գալիս նաև մարդկային կերպարանքով՝ անտրոպոմորֆ: Եվ հենց տրիքստերի ցիկլի այս պատումներից է զարգացել երգիծական հեքիաթների և անեկդոտների մի ստվար մասը, որտեղ գործում է ճարպիկ աճպարարի կամ սրամիտ–հիմարի հակասական կերպարը: Այդպիսիք են երգիծական պատումներում հայտնվող սրամիտ սուտասաններն ու գողերը, որոնք իրենց մեջ կրում են նույն տրիքստերային հակասականությունը՝ դրականի ու բացասականի, խելացիի ու անխելքի հակադիր սկիզբները մարմնավորող: Այս հեքիաթների մեծ մասին բնորոշ է տրիքստերային հնարքների կիրառումը, որոնցով էլ պայմանավորված է լինում հերոսի հաղթանակը հիմնականում սոցիալական, նաև այլ կարգի հակառակորդների դեմ:

Ինչպես առասպելներում, այնպես էլ հեքիաթներում տրիքստերը հանդես է գալիս և՛ միայնակ (օր. հյուսիսամերիկյան հնդկացիների Վիննիբագո ցեղի

առաջնորդ Վադժունկագան, հունական Հերմեսը), և՛ որպես երկու եղբայրներից մեկը (առասպելներում դա սովորաբար մշակութային հերոսի կոմիկական երկվորյակն է (օր. Ռոմուլ և Ռեմ, Պրոմեթևս և Էպիմիթևս, Տո Կաբինան և Տո Կարվուվու): Այնտեղ, ուր տրիքստերը զույգ եղբայր չունի, նա իր մեջ է ամփոփում դրականի ու բացասականի հակասական սկիզբները՝ դառնալով մի առեղծվածային կերպար. նա և՛ մշակութաստեղծ հերոս է, և՛ կործանիչ մի ուժ, և՛ խորամանկ է ու խելացի, հատկանիշներ, որոնց շնորհիվ ծաղրում և հիմարացնում է շատերին, և՛ անխելք է ու անմիտ, որի պատճառով ինքն է հաճախ հիմար դրության մեջ հայտնվում: Առասպելական այն սյուժեներում, ուր տրիքստերը հանդես է գալիս որպես զույգ եղբայրներից կրտսերը, նա հակադրության մեջ է գտնվում իր եղբոր հետ, հաճախ փորձելով ընդօրինակել եղբոր մշակութաստեղծ արարքները՝ նա բարիքի փոխարեն չարիք է ստեղծում, ի հակադրություն եղբոր՝ նրա արարքները անմիտ են ու կոմիկական: Այսինքն՝ կարելի է ասել, որ եթե առաջին եղբայրն իր մեջ կրում է կատարյալի ու բանականի սկիզբը, ապա երկրորդը՝ անբանականի ու անկանոնի (Мелетинский 1992: 26–27).

Ինչպես նկատվել է, տրիքստերի կերպարը իր մեջ մարմնավորում է զույգ եղբայրների հակադիր կողմերը, որտեղից էլ առաջացել է նրա այնքան հակասականությունը (Абраамян 1983: 166): Որպես նրա հակասականության առավել ակնհայտ օրինակ՝ սովորաբար բերվում է Վադժունկագա տրիքստերի հետ կապված այն հայտնի դրվագը, երբ նրա աջ ձեռքը կռվում է ձախի դեմ (Радин 1999: 203). Այս տեսակետի ճշմարտացիության մեջ մենք համոզվում ենք նաև հեքիաթների օրինակով: Այն հեքիաթներում, ուր տրիքստերը հանդես է գալիս որպես երկու եղբայրներից մեկը, մասնավորապես խոսքը վերաբերում է խելացի և անխելք եղբայրների մասին հայտնի և տարածված սյուժեին, նրա արարքներն ավելի անմտածված բնույթ են կրում, և նրան հակադիր հատկանիշներով լրացնում է խելացի եղբայրը, որը հաճախ կոծկում է նրա հանցանքները, կարողանում է օգուտ քաղել նրա անմիտ արարքներից: Միայնակ հանդես եկող տրիքստերը, որն ավելի բնորոշ է երգիծական հեքիաթներին, հանդես է գալիս որպես խորամանկ հերոս, որը տրիքստերային հնարքներն օգտագործում է դիմացինին ծաղրելու նպատակով: Ճիշտ է, նրա կատակները հաճախ դաժան են և նույնիսկ բարոյականության ընդունված նորմերից դուրս, բայց արդարացված են այնքանով, որ նա միշտ հանդես է գալիս որպես ազնիվ, բարի և հասարակ մարդկանց պաշտպանի դերում և ծաղրում ու վնաս է պատճառում անազնիվներին, անբարոյականներին, ընչաքաղցներին: Այս պարագայում արդեն նա իր մեջ է կրում երկու եղբայրներին բնորոշ գծերը:

Քննարկենք հեքիաթի մի սյուժե՝ խելացի և անխելք եղբայրների մասին, ուր տրիքստերային հատկանիշներով օժտված հերոսը հանդես է գալիս որպես եղբայրներից մեկը[1]: Հեքիաթի դիպաշարային ողնաշարն ընդհանուր առմամբ այսպիսին է: Խելացի և անխելք եղբարները մի եզ (կով, արջառ) ունեն: Անխելքը այն վաճառում է աղվեսին (ագռավին, խլեզին): Հաջորդ օրն իբրև գալիս է խոստաց-

[1] Ուսումնասիրության տեսադաշտում ունեցել ենք հեքիաթի հետևյալ տարբերակները. «Գիժ աղպոր, խելոք աղպոր նաղլը», ՀԺՀ, հ. 2, № 37, «Աստոծ գժին էլ ա տալի»,ՀԺՀ, հ. 3, № 41, «Գեղի քեհեն», ՀԺՀ, հ. 4, № 48, «Պըել ախպորը հու խելունք ախպորը հաքյաթը», ՀԺՀ, հ. 6, № 69, «Պըել ու խըելունք ախպերքը», ՀԺՀ, հ. 7, № 141:

ված գումարի հետևից և պատահական ոսկիներ գտնում, որից վերցնում է միայն մի չնչին գումար՝ վաճառած կենդանու դիմաց: Խելացի եղբայրն իմանում է հարստության մասին, անխելքի հետ գնում այն վերցնելու, հանդիպում քարավանատերերի, որոնց անխելքը անգիտակցաբար սարսափի է մատնում և փախցնում: Եղբայրները տիրանում են նրանց ունեցվածքին և այլն:

Հիմար հերոսի կերպարը հեքիաթներում բազմազան դրսևորումներ ունի: Հատկապես իրապատում հեքիաթներում, ուր գրեթե բոլոր սյուժեներում ակնառու է ժողովրդի անթաքույց հիացմունքը մարդկային խելքի ու հնարամտության նկատմամբ, նույնիսկ այն դեպքում երբ սուր միտքը օգտագործվում է ստելիս կամ գողություն անելիս, հիմարությունը ամենածաղրելի ու քննադատվող հատկություններից է: Անխելք հերոսի ծիծաղելի կերպարին հանդիպում ենք իրապատում ամենատարբեր սյուժեներում: Նա կամ չի կարողանում օգտվել բախտի կողմից իրեն ընձեռված հնարավորություններից և կործանվում է իր անխելքության պատճառով («Անխելք մարթը», ՀԺՀ, հ. 7, № 162), կամ հավատալով սրամիտ հերոսի աճպարարություններին՝ ընկնում է նրա լարած ծուղակը և կորցնում ողջ ունեցվածքը («Կընգանը քանդած տոնն Աստված էլ չի քանդիլ», ՀԺՀ, հ. 6, № 47), կամ անմիտ և անհեթեթ արարքներ է գործում և տուժում իր խելքից (ծեծվում, խայտառակվում ևլն): Սակայն այս հեքիաթում մենք գործ ունենք մի յուրօրինակ հիմարի հետ, որի հիմարությունը վեր է առօրեական ընկալումներից: Նույնիսկ եթե հաշվի չառնենք այն հանգամանքը, որ այս հիմարը, ի վերջո, գիտակցաբար, թե անգիտակցաբար հաջողության է հասնում, որն, ի դեպ, եզակի երևույթ չէ հեքիաթներում, այնուամենայնիվ, այս կերպարը դարձյալ առանձնանում է մյուս հիմար հերոսներից նրանով, որ նա գիտակցության նախնական վիճակն է ներկայացնում, դեռևս բնազդական ու տարտամ, չարի ու բարու պատկերացումներ չունեցող: Եվ հենց նշված հատկանիշներով այս հերոսը անմիջականորեն կապվում է նախնական առասպելաբանության այնպիսի հետաքրքիր կերպարի հետ, ինչպիսին է տրիքստերը:

Փորձենք կերպարի հատկանիշների աստիճանական բացահայտումով պարզել նրա ունեցած խորքային հարազատությունը տրիքստեր նախամարդու կերպարին: Հեքիաթի հիմար եղբայրը կարծես թե բնության մի մասնիկն է, նա զրուցում է կենդանիների հետ՝ նրանց դիմելով ազգակցական կապ ցույց տվող բառերով՝ «փոքր ախպերներ», «մեծ ախպերներ», «մորաքույր» (ՀԺՀ, հ. 6, № 69), նրանց իբրև վաճառում իր այծը: Կամ՝ մեկ այլ դրվագում ծառն է բարձրանում ու թափ տալիս վրայի տանձերը՝ այծերին խնդրելով իր համար էլ պահել: Այծերն ուտում են տանձը և միայն մեկն ընկնում է մի այծի պոզին: Հիմարը բոլոր այծերին սպանում է և թողնում միայն այդ մեկին (ՀԺՀ, հ. 6, № 69): Տրիքստերի ամենաէական հատկանիշներից է նրա սերտ կապը բնության աշխարհի հետ. նա մարդկության այն շրջանն է ներկայացնում, երբ մարդը դեռևս չէր խորթացել բնությունից, այլ հանդիսանում էր նրա մի մասնիկը (Радин 1999: 191), հմմտ. հյուսիսամերիկյան տրիքստեր Վաղժունկագան նույնպես լքվելով մարդկանց կողմից, սկսում է զրուցել ճանապարհին հանդիպող կենդանիների հետ՝ նրանց անվանելով իր քույրերն ու եղբայրները (Радин 1999:19–23):

Բնության մի մասը լինելով՝ անխելքը նաև նախնական տարերային ուժի տեր է, և դա գիտեն նաև մյուսները: Երբ երկու եղբորը բանտ են նստեցնում, որովհետև

անխելք եղբայրը սպանել էր գզիրին, խելոք եղբորը կապում են մի հաստ պարանով, իսկ հիմարին՝ հաստ շղթայով: Այնուամենայնիվ, նույնիսկ դա չի խանգարում, որ անխելքը իրեն թափ տա և կտրի հաստ շղթան: Մեկ այլ տարբերակում անխելքը եղբայրանում է դևերի հետ և նրանց հանձնարարությունները կատարելիս՝ ահռելի ուժ ցուցադրում. պարանով քարշ է տալիս անտառը, փոխում է ջրերի հունը և այլն (ՀԺՀ, հ.2, № 37): Տարբերակներից մեկում անխելքը առանց դժվարության երկու կես է անում արջին (ՀԺՀ, հ. 6, № 69) և այլն:

Տիրապետելով այսպիսի գերբնական ուժի՝ հիմարը զուրկ է առողջ բանականությունից. նրա գիտակցությունը զարգացած չէ, նրա խելքը ***երեխայի խելք*** է[2]: Նա իր ունեցած ողջ հացը տալիս է իր ստվերին, մեծ եղբայրը պատվիրում է դուռը հսկել, հիմարը դուռը շալակում է ու գնում եղբոր հետևից (ՀԺՀ, հ. 3, № 41): Նա զուրկ է նաև վախի ու զգուշության զգացումներից. նրա արարքները տարերային և թվում է թե անմտածված բնույթ են կրում: Գզիրին սպանելուց հետո նա ամբողջ գյուղին հայտարարում է այդ մասին, մինչ մեծ եղբայրը վախենում և թաքնվում է դևերից (քարավանատերերից), անխելքը առանց մտածելու ելնում է նրանց առաջ:

Հիմարին ամեն պարագայում առաջնորդում է ոչ թե գիտակցությունը, այլ առողջ բնազդը, կենսաբանական կարիքների բավարարման առաջնահերթությունը: Իսկ այդ կարիքներից ամենաառաջնայինը քաղցի հագեցումն է: Այստեղից առաջ է գալիս տրիքստերային ցիկլի պատումներին շատ բնորոշ մի այնպիսի գիծ, ինչպիսին շատակերությունն է. ուտելիք հայթայթելն ու քաղցը բավարարելը տրիքստերի արարքների հիմնական շարժառիթն է (Радин 1999: 221, Топоров 1987: 19–20): Հեքիաթի հիմարի շատակերությանը ասացողները հատուկ ուշադրություն են դարձնում: Մի շարք դրվագներում, երբ եղբայրների կյանքին ստույգ վտանգ է սպառնում, հիմար եղբայրը, չգիտակցելով այդ և չանսալով մեծ եղբոր՝ փախչելու հորդորներին, անհագուրդ ուտում է: Տարբերակներից մեկում զայրացած դևերը հետապնդում են եղբայրներին, անխելքը ուզում է քաշովի ուտել: Խելացի եղբոր դրդմամբ նրանք փախչում են, սակայն ճանապարհին անխելքը դարձյալ սկսում է քաշովի ուտել և դևերին կոտորում է միայն այն ժամանակ, երբ խելացի եղբայրը մի բուռ հող է լցնում կաթսայի մեջ և անխելքին համոզում, թե դևերն են լցրել (ՀԺՀ, հ. 2, № 37): Մեկ այլ տարբերակում հիմար եղբայրը ագահորեն ուտում է թագավորի հյուրասիրության ճոխ սեղանի ուտելիքները՝ ոչինչ չթողնելով եղբորը (ՀԺՀ, հ. 6, № 69):

Բացի շատակերությունից, այս հերոսը այլ պարագաներում ևս առաջնահերթ է համարում իր կենսաբանական կարիքների բավարարումը: Այսպես. ծառի վրա թաքնված ժամանակ նա ցանկություն է ունենում միզելու կամ կեղտոտելու և առանց տատանվելու անմիջապես բավարարում է այդ ցանկությունը՝ տհաճ անակնկալ մատուցելով ծառի տակ գտնվող քարավանատերերին (ավազակներին): Ծանր կաթսան կամ քարը շալակած լինելուց հոգնում է և այն անմիջապես ցած է գցում՝ կոտորելով քարավանատերերին: Երբ կենդանի մնացած քարավանատերերը վախից փախչում են, խելացի եղբայրը սկսում է հավաքել

[2] Նման խոսքերով է Ռադինը բնութագրում Վաղժունկագա տրիքստերին: Հենց այս տրիքստերի անունն արդեն նշանակում է ***հիմար*** (Радин 1999: 192):

նրանց թողած ոսկին ու հարստությունը, իսկ անխելքը ներքնակ ու վերմակ է վերցնում միայն, որ ցրտի դեպքում ծածկվի և չմրսի (հմմտ. ցուրտը հաղթահարելը տրիքստերային սյուժեներում տարածված մոտիվ է: Տե՛ս, օրինակ, Топоров 1987: 20): Այսինք այս բոլոր դեպքերում հիմար եղբոր համար շարժիչ ուժ է հանդիսանում կենսագոյատևման առողջ բնազդը:

Հիմարը դեռևս չունի չարի ու բարու գիտակցությունը, չգիտի թույլատրելիի ու անթույլատրելիի սահմանները, հետևաբար, նրա արարքները հաճախ դաժան են, բարոյական նորմերից դուրս: Արջը հանձնարարում է նրան լողացնել իր ծագերին: Հիմարը ծագերին լցնում է եռման ջրի մեջ, եփում և սպանում (ՀԺՀ, հ. 6, № 69), մեկ այլ տարբերակում նույն կերպ նա սպանում է դևերի կանանց և երեխաներին (ՀԺՀ, հ. 2, № 37): Ուշագրավ է, որ նմանատիպ մի դրվագ տեսնում ենք նաև արդեն հիշատակված հյուսիսամերիկյան տրիքստերի ցիկլի պատումներում: Երկրում թափառող տրիքստերը հանդիպում է երկու ենոտների, որոնց ուղարկում է սալորների ետևից, իսկ ինքը մնում է նրանց ծագերի մոտ: Նա եռման ջրի մեջ եփում և սպանում է ծագերին (Радин 1999, 50):

Հեքիաթում հիմար եղբոր արարքների զոհ են դառնում նաև մարդիկ: Մարդ սպանելը հիմար եղբոր համար անթույլատրելի չէ: Օրինակ, «Գեղի քեհեն» հեքիաթում հիմար եղբայրը սպանում է հարկերի ետևից եկած քահանային, գցում հորը և բոլորին հայտարարում այդ մասին: Իրավիճակը փրկում է խելացի եղբայրը, որը քահանայի դիակի փոխարեն հորի մեջ այծ է գցում, և երբ մարդիկ գալիս են անխելքի ասածը ստուգելու, ասում է, որ իր եղբայրը խենթ է: Մարդիկ, տեսնելով հորից հանված այծը, համոզվում են խելացի եղբոր ասածի ճշմարտության մեջ (ՀԺՀ, հ. 4, № 48): Հեքիաթի տարբերակներից մեկում անգամ հիմար եղբոր զոհն է դառնում հենց խելացի եղբայրը. անխելքը ցուրտ ժամանակ ծածկվում է քարավանատերերից վերցրած ծածկոցով և չի տալիս եղբորը, որը ցրտից մեռնում է: Անխելքը եղբոր դիակն օգտագործում է՝ օգուտ քաղելու համար: Նա եղբորը նստեցնում է ձիու վրա, նրա մահվան մեջ մեղադրում արտատիրոջը և նրանից մեծ քանակությամբ ոսկի ստանում (ՀԺՀ, հ. 7, № 141): Այս տարբերակում, որտեղ խելացի եղբայրը մահանում է և հիմարը մնում է միայնակ, նա ինքն է դիմում աճպարարական հնարքների՝ իր վրա վերցնելով նաև խելացի եղբոր դերը: Իսկ մեկ այլ տարբերակում դիակի միջոցով օգուտ քաղելու ձեռնարկությունը պատկանում է խելացի եղբորը (ՀԺՀ, հ. 6, № 69):

Տրիքստերի էությունը հոգեբանական քննության ենթարկելով՝ Կ. Յունգը նրան համարում է ***ստվերի*** կոլեկտիվ կերպար, նա պնդում է, որ դա գիտակցականի ամենացածր, նախնական մակարդակն է, որը հաղթահարվում է քաղաքակրթման երկար ժամանակի ընթացքում: Յունգը նշում է, որ տրիքստերի ցիկլի ընթացքում արդեն մենք տեսնում ենք այդ քաղաքակրթման ընթացքը, որովհետև ցիկլի վերջում արդեն տրիքստերն ինքը փոխվում է, դառնում է ավելի գիտակից և նպատակասլաց (Юнг 1999: 265–286):

Ինչպես տեսնում ենք, այս հեքիաթներում հիմար եղբայրը բավական մոտ է Յունգի ***ստվերի*** բնութագրմանը, նա մարդու նախնական, բնազդական, դեռևս ոչ այնքան գիտակից վիճակն է ներկայացնում, որի հիմնական նպատակը կենսաբանական կարիքների բավարարումն է և որն ակնհայտորեն դեռևս չի ենթարկվում մարդկության կողմից դարերի ընթացքում հաստատված ու ամրագր-

ված բարոյական նորմերին, չունի բարու ու չարի գիտակցումը: Մի հատկանիշ, որը հենց բնութագրում է առասպելական տրիքստերին. դա մի կերպար է, որ եղել է չարից ու բարուց առաջ (Радин 1999: 239):

Ուշագրավ է, որ այս կերպարում գրեթե բացակայում է տրիքստերի մի այնպիսի բնութագրական հատկանիշ, ինչպիսին է խորամանկությունը, աճպարարական հնարքների օգտագործումը: Այստեղ այդ առումով անխելքին լրացնում է խելացի եղբայրը, որը կարողանում է նրա արարքներից օգուտ քաղել, խորամանկորեն կոծկում է նրա հանցանքներն ու զանցանքները: Սա հաստատում է վերևում ասվածը. տրիքստերին բնորոշ երկվությունն ու հակասականությունն այստեղ ինչ–որ չափով դրսևորվել է երկու անձի միջոցով, որոնք իրենց հատկանիշներով լրացնում են իրար՝ ամբողջացնելով մարդկային էության բևեռային կողմերը, հակասական և բարդ բնավորությունը, որն արդեն իսկ վաղ առասպելաբանության մեջ իր դրսևորումն է գտել երկվորյակային սյուժեներում:

Իսկ ահա այն հեքիաթներում, ուր տրիքստերային հատկանիշներով օժտված հերոսը հանդես է գալիս միայնակ, նա ինքն է դիմում խորամանկության: Այն, ինչ անխելք եղբայրն անում էր անգիտակցաբար, հիմարությունից, սրամիտ հերոսն անում է գիտակցաբար, երբեմն հիմար ձևանալով՝ իր հակառակորդներին խաբելու և հիմարացնելու նպատակով: Օրինակ, դևերի հետ եղբայրանալու սյուժեն, որը դիպվածաբար առկա էր նաև քննարկված հեքիաթներում, ուր հիմար հերոսը տարերային ուժ է դրսևորում՝ քարշ տալով անտառը, փոխելով ջրերի հունը և այլն, տեսնում ենք նաև մի շատ տարածված հեքիաթում, ուր գործում է ճարպիկ ու սրամիտ հերոսը: Վերջինս խաբում է դևերին՝ ասելով, թե կարող է քարշ տալ անտառը և փոխել ջրերի հունը, մի բան, որ իրականում վեր էր նրա ուժերից (տե՛ս հետևյալ հեքիաթները. «Չլիվուրը օշափներեն մըեծ ախպերն ա տեռնում» (ՀԺՀ, հ. 7, № 165), «Թոփալ» (ՀԺՀ, հ. 10, № 6): Մեկ այլ՝ սրամիտ ծառայի մասին հեքիաթում տերը ծառային պատվիրում է իր բացակայության ժամանակ դուռը հսկել, ծառան միամիտ ձևանալով շալակում է դուռը և շտապում տիրոջ հետևից՝ այսպիսով մեծ կորուստներ հասցնելով հարուստին. նրա տունը թալանում են (ՀԺՀ, հ. 9, № 73, էջ 456): Նույն արարքները, որ հիմար հերոսն անում էր անգիտակցաբար, սրամիտ հերոսը կատարում է խորամանկորեն և օգուտ քաղում դրանցից:

Ինչպես տեսնում ենք, տրիքստերի կերպարի հետագա զարգացումը հանգեցնում է սրամիտ աճպարարի կերպարին, որը դառնում է բանահյուսական տարբեր ժանրերի, այդ թվում և երգիծական հեքիաթի սիրված հերոսը: Այս կերպարում արդեն հաղթահարված է նախնական բնազդական վիճակը, նրանում գերակշռողը խելքը, ճարպկությունն ու խորամանկությունն են: Տրիքստերի կերպարին հատուկ հակասականությունն այնուամենայնիվ շարունակում է մնալ այս կերպարի բնութագրական հատկանիշը. բարությունն ու չարությունը, գթասրտությունն ու դաժանությունը գոյակցում են այս հերոսի բնավորության մեջ կողք–կողքի՝ պայմանավորելով կերպարի հարստությունն ու առեղծվածայնությունը: Այլընտրանքային ուղիներով շարժվելու միտումը տրիքստերի կերպարին հաղորդում է հանկարծակիություն և նրա շուրջ հյուսված պատումներին՝ արկածայնություն և հետաքրքրականություն:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

ՀԺՀ (Հայ ժողովրդական հեքիաթներ), հ. 1–15, (1959–1999), Երևան, ՀՀ ԳԱԱ հրատ.:
Абрамян Л. А. (1983). Первобытный праздник и мифология. Ереван.
Кереньи К. К. (1999). Трикстер и древнегреческая мифология // Пол Радин, Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев. Санкт Петербург.
Мелетинский Е. М. (1992). Культурный герой // Мифы народов мира, М.
Мелетинский Е. М. (1979). Полеоазиатский мифологический эпос. Цикл ворона. Москва.
Новик. Е. С. (1993). Структура сказочного трюка // От мифа к литературе. Сб. в честь семидесятипятилетия Е. М. Мелетинского. М., сс. 145-160.
Радин Пол (1999). Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К. Г.Юнга и К. К. Кереньи. Санкт Петербург.
Топоров В. Н. (1987). Образ трикстера в енисейской традиции // Традиционные верования и быт народов Сибири. Новосибирск.
Шевцов А. А. (2003). Самопознание и субьективная психология. СПб.: Тропа Троянова.
Юнг К. Г. (1999). О психологии трикстера // Пол Радин. Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев. Санкт Петербург.

Nvard Vardanian

THE PROTOTYPE OF THE MYTHICAL TRICKSTER IN A FOLK TALE CYCLE

Summary

In myths and folktales of many cultures we find a distinctive and recognizable character known as the trickster. The figure of the trickster has become an object of folkloristic study comparatively recently. A good number of animal tales are generally thought to have developed from the narratives of the trickster cycle. The trickster, however, can appear in human shape both alone and as the foolish brother of his clever sibling. This personage is instinctive, irrational and disobeys rules of coventional behaviour. The foolish brother as the prototype of the trickster obviously corresponds to Jungian shadow functioning as a ‘reservoir of human darkness’.

Гаяне Шагоян

СЮЖЕТ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ В КОНТЕКСТЕ АРМЯНСКОЙ СВАДЬБЫ

Обряды, отмечающие изменения социального статуса, в той или иной степени содержат элементы инициационных ритуалов, которые, по мнению некоторых ученых, легли в основу сюжета «волшебной сказки» (Пропп 1986). Поэтому неудивительно, что в армянской свадьбе, где тема инициации одна из основных, можно обнаружить множество отсылок к сюжету волшебной сказки.

Оставляя в стороне много раз обсуждавшуюся в этнографии проблему генетической приоритетности мифа и ритуала, отметим их неоспоримую структурную тождественность (Левинтон 1982: 543-544; Токарев 1982: 235-237). Однако полное соответствие обряда с мифом возможно лишь в тех обществах, где миф воспринимается на уровне религии и познания. В армянской же культуре не только нет точных образцов ритуальных мифов (мифов, рассказываемых во время ритуала), но и сами мифологические представления дошли достаточно в обрывочном виде и, как правило, нуждаются в реконструкции. Следовательно при реконструкции контекста ритуала корректней говорить о мифологическом мышлении, мифо-поэтических стереотипах, чем о каком-то конкретном мифологическом сюжете. Проблема еще и в том, что свадьба, в силу своей архаичности и соответственно наличия различных ритуальных наслоений (влияние календарной обрядности), содержит в себе богатый пласт перекрестных мифологических представлений, выливающихся в семантический шум, если их не разложить по отдельным темам.

«Волшебная сказка» как своеобразный тип повествования сказочного жанра, исторические корни которого восходят к ритуально-мифологической практике архаичных культур, как известно, был введен в научный оборот В. Проппом. И, несмотря на критику структуралистов понятия и анализа «волшебной сказки», тем не менее, даже они признавали, что существует некий класс сходных сказок, обнаруживающих структурное единство, позволяющее выделить их в отдельный тип. К. Леви-Стросс признал этот факт, определив для выделенных В. Проппом сказок свой термин – «мифологическая сказка», с учетом возможности их анализа в исторической перспективе. Однако «волшебная сказка» не столько позволяет делать генетические экскурсы в миф, но будучи преобразованием той же субстанции, из которой произошел миф, сказка, является его профанной проекцией (Пропп 1976: 153-173). «Их отношение не есть отношение более раннего к более позднему, примитивного к развитому. Скорее это отношение дополнительности. Сказки – это мифы в миниатюре, где те же самые оппозиции транспони-

рованы в меньшем масштабе» (Леви-Стросс 1985: 21). Некоторой профанацией священных инициационных обрядов можно считать и свадьбу. Можно сказать, что сказка и свадьба имеют схожий путь эволюции (профанация сакрального) и общую основу – инициацию (как инициационный миф, так и обряд в целом), что делает их сопоставление допустимым, если, конечно, иметь ввиду не конкретную сказку, а его инвариант, для которого свадьба (или конкретная свадьба) становится, образно говоря, «читателем-вариантом».

В то же время свадьба является структурной составляющей сюжета волшебной сказки (обязательным концом), что создает благодатную почву для постоянных «миграций» отдельных тем и символов из свадьбы в сказку и наоборот.

«Сказочное время» в свадьбе

Рассмотрим попытки «реализации» в свадьбе широко встречаемой в сказке фольклорной формулы «семь дней, семь ночей»[1], на деле отсылающий к абсолютному в семантическом смысле числу «семь» (Топоров 1980; Топоров 1992: 630-631; Абрамян, Айрапетян, Аракелян, Гулян 1984: passim), мифологическое содержание которого может предполагать и «законченный временной цикл», и представление об идеальном мире[2]. В «современных сказках» – телесериалах свадьба является обязательной сценой счастливого завершения (типичный happy end). Идея ‘вечности’ в определенном смысле тождественна отрицанию времени, и свадебный пир, длящийся «семь дней и семь ночей», в сказке отмечает конец времени (хотя бы сказочного повествования), конец событий (Лихачев 1967: 232-233), за которым следует бесконечный пир как сцена вечного счастья. В армянской сказке очевидно, что формула «семь дней, семь ночей» не столько описательная, сколько метафора свадьбы[3]. Однако в народном восприятии эта характеристика воспринимается как реальное описание «древней армянской свадьбы», где предполагается, что каждый из семи дней имеет особую обрядность. Такой подход настолько распространен, что многие не раз пытались составить описание свадьбы по дням недели, надеясь восстановить свадебное семидневье. Однако из знакомой нам литературы ни одному из авторов не удалось сделать такой полной и убедительной реконструкции[4]. Наши попытки реконструировать непрерывный семидневный свадебный цикл также не увенчались успехом[5]. В одном из наиболее ранних сравнительно подробных описаний армянской свадьбы 14 в. указывается, что на седьмой день свадьбы жених вступает в свои супружеские права, однако следующий абзац продолжает описание свадьбы, переходя к событиям восьмого дня, тем самым подтверждая условность свадебного «семидневья» (Բազմավէպ 1889, 232–234; Բդոյան 1956, 53–65; Մխիթարյան 2005, 139–146). Кроме того, в рукописи указывается не длительность свадьбы, а количество брачных обрядов, которых в описании сохранилось 21[6], без указания сколько дней они тянулись. Сложность определения длительности свадебных обрядов заключается еще и в том, что подготовительный этап свадьбы также ритуализован, поэтому начало смазывается и иногда переносится в предварительный этап. О. Ов-

сепян, например, делает различие между началом и подготовительными обрядами, но в этом случае длительность свадьбы не превышает трех дней и только вместе с подготовительными обрядами доходит до семи (Չովսեփյան 1986, 75). Однако такое деление скорее исключение, чем правило, обычно в этнографических описаниях брачных ритуалов глава «Свадьба» начиналась с изложения подготовительных обрядов.

В описаниях часто отмечается, что свадебные приготовления или первые свадебные обряды (например, выпечка хлеба) обычно начинались в четверг (реже указывается среда) и чаще заканчивались понедельником. Следующая суббота указывается как последний день праздничной обрядности, когда приглашаются мать невесты и ее другие родственницы на обряд *мытье головы* (գլուխ լվանալ)[7]. Таким образом, непрерывный свадебный цикл (с четверга по понедельник) не доходит до семи дней, а длительность свадьбы от первого обряда до последнего (от выпечки хлеба до «мытья головы») с учетом «свободных» дней превосходит неделю (от четверга/среды до субботы второй недели). Задача усложняется еще и тем, что строгой привязки тех или иных обрядов к дням недели в целом не прослеживается, некоторые обряды исполняются в одних районах в течение одного дня, тогда как в других делаются в разные дни. Часто в описаниях даже последовательность обрядов не совпадает.

Попытку описать свадьбу как семидневный ритуал Ер. Лалаян предпринял, когда описывал свадьбу джавахкских армян (Լալայան 1983, 139). Однако по его описанию свадьба длится по крайней мере 8 дней (от четверга до следующего четверга включительно), причем без обряда «мытья головы», обычно исполняемого в субботу, что удлинило бы свадьбу еще на три дня. Впрочем, обряд «мытья головы» можно рассматривать и как постсвадебный обряд, не включаемый в непрерывное «семидневье» ритуалов. Ер. Лалаян, при описании джавахкской свадьбы, одной из первых, опубликованных в «Этнографическом журнале», видимо, больше руководствовался распространенным стереотипом о семидневной свадьбе, нежели самим материалом. С полевым опытом у него повышается чувствительность к объекту изучения и пренебрежение к клишированным формулам. В 1916 г. описанная им мушская свадьба длится не дольше четырех дней. Не исключая возможности, что мушская свадьба объективно могла быть короче джавахкской, мы все же склонны объяснять это «сокращение» тем, что автор с каждым новым районом все больше и больше убеждался в несостоятельности идеальной «семидневной свадьбы»[8].

На длительность свадьбы влияли также финансовые возможности и общественное положение семей, вступающих в новые родственные отношения. Соответственно, бедные семьи обычно исполняли (и исполняют) сокращенный вариант свадьбы (от одного вечера до трех дней), в то время как более состоятельные пары исполняют более полный вариант, приближая его к идеалу, иногда специально продливая свадебную обрядность до семи дней[9]. По народным представлениям у знати длительность свадьбы могла затянуться на все 40 дней (Չալաջյան

1960, 1001). Очевидно, что и в случае 7 дней и в случае 40, делается отсылка к «полным» числам.

Кроме того свадьба, как ритуал, имеющий определенные праздничные корни, всегда предполагает импровизацию, что также воздействуют на реальную длительность. Во время интервью люди приписывали «далеким временам» семидневную свадьбу, а относительно обозримого прошлого отмечали, что свадьба чаще длилась три дня, причем в эти дни не включались подготовительные обряды, за исключением обряда разрезания вола. Кстати, этот обряд часто становится обязательным эпизодом видеосвадьбы. То есть, во всех случаях, когда он исполняется, его снимают вместе с остальными обрядами и монтируют в фильм о свадьбе. Итак, «сказочная» формула описания свадебного пира «семь дней, семь ночей» имеет символическое значение, а не описывает реальную (историческую) ситуацию.

Функция волшебной сказки: «отлучка героя» (путешествие героя в тот мир)

Как показали работы А. Дандиса, А. Греймаса, К. Леви-Стросса и других[10], морфология В. Проппа (31 функции и их фиксированная последовательность) (Пропп 1969), будучи методом формального описания сказки, может быть перекомбинирована. В частности, у А. Греймаса она намного упрощена и сведена к логически более стройному виду (Греймас 1985: 89-108), а сюжетная линия «путешествие героя» определена функцией «отлучка героя». Однако эту же самую функцию можно представить через более архаичные и лаконичные семантические единицы, которые А. Дандис называет «мотивемами» (Дандис 1985: 185-186). В свадьбе из отдельных мотивем можно реконструировать мифологическую тему Героя, очевидно связанную с инициацией и имеющей различные вариации, но построенные по единой схеме: обязательный уход Героя из своего социума, путешестие в ином мире и победное возвращение. Если эту же тему сопоставить с сюжетом волшебной сказкой, то здесь неизбежность ухода Героя и его возвращение оформлено в виде сообщения о том как была ликвидирована недостача посредством нахождения потерянного или похищенного[11]. В любом случае общей сюжетной завязкой как для сказки, так и для свадьбы становится тема дороги, перехода и связанная с ней тема путешествия Героя с обязательной задачей восполнить недостачу (в случае свадьбы – вернуться с невестой).

Сказочный сюжет путешествия в иной мир за ликвидацией недостачи – «брачный мотив» – в свадьбе проигрывается только в жениховской партии, в то время как для невесты тема замужества (ухода) имеет в основном экзистенциальное содержание. С точки зрения жениховской партии локус невесты, который начинается сразу за жениховским домом, будет обозначен как враждебный иной мир, в котором сама невеста, если ориентироваться на сказочную принцессу, является носителем звериных или демонических признаков[12] (ср. пожелание отца невесты, обращенное к отцу жениха при прощании с дочерью: «Если моя дочь – волчица, пусть станет овцой как только перейдет твой порог» (Գալստյան 1975, 79)).

«Трудный переход», каковым мыслится брак вообще (Խառատյան 1989, 15-23), в свадьбе представляется различными физическими перемещениями новобрачных как в границах локуса только жениха или только невесты, так и из одного локуса в другой, мыслимый как чужой и враждебный (Байбурин, Левинтон 1978: 89-105). Такое деление свадебного пространства можно считать универсальным правилом брачной обрядности. Однако в каждом конкретном случае и в определенные исторические периоды эти «локусы» могут быть представлены и описаны по-разному: от сказочных категорий до современных «космических», представляя «миры» жениха и невесты как две планеты[13]. В любом случае путь из одного мира в другой мыслится как темный, дикий и опасный. Об этом прямо говорится в одном из описаний, где перед отправкой из дома невесты обратно в дом жениха руководитель делегации просит разрешения у тамады прекратить пир и пуститься в путь, поскольку им предстоит «дорога дальняя и темная, которую легко потерять, если даже до дома жениха можно было бы добраться и за 15 минут» (Ղազարյան 1975, 166). В традиционной свадьбе перемещение из дома невесты в дом жениха часто совершалось вечером и действительно нуждалось в искусственном освещении. Для этой цели обычно использовались факелы (Պետոյան 1965, 242; ПЭМ 2007, Ашнак), зажигались также свечи на свадебном дереве, который нес старший дружка – *азаббаши*. Но темнота здесь имеет концептуальное значение и независимо от времени суток, когда происходил переход в дом жениха, путь так или иначе мыслился ночным. Отголоском этого представления является сегодняшняя практика включать фары машин свадебной процесии во время дневных передвижений, когда технической необходимости в дополнительном освещении нет. «Тот» мир обычно характеризуется как дикий и опасный, поэтому именно в пути появляются различные ряженые, изображающие определенных зверей (ср. лиса[14]) и трудно идентифицируемых существ со звериными чертами (Լալայան 1988, 355-356), репрезентируя карнавальные (перевернутые)[15] признаки «того» света, который наряду с персонажами из мира животных может быть представлен и образами «исторических» противников «этого» мира, например, запачканным золой арабом (Թեմուրճեան 1970, 124). «Дорожные» персонажи свадьбы практически совпадали с персонажами масленичной игры *Хан Паша*[16]. Примечательно, что и в сказке различные дикие звери поджидают героя в пути, олицетворяя собой опасности, которые ему необходимо преодолеть. Звериные персонажи с удивительным постоянством появляются в дорожных ритуалах в культуре различных народов (ср. медведь у русских, волк у народов Северного Кавказа (Карпов 1996)). Таким образом, предполагается, что дорога, соединяющая локусы жениха и невесты, пролегает через мир мертвых, каковыми отчасти мыслятся жених и невеста, как иницианты, проходящие через этапы «умерщвления» и «возрождения». Однако их «смерть» в ритуале носит подчеркнуто имитационный характер. Более того, чтобы уберечь новобрачных от возможности действительно «раствориться» в мире мертвых, им предписывалось иметь при себе амулеты, защищающие и отличающие их от однообразного

мира покойников своими «живыми» качествами: сильным запахом или вкусом (ср. «живучесть» сказочного героя, которого в русской сказке Яга распознает по запаху). Так, жениху предписывалось иметь при себе пахучий, острый, и в силу этого обладающий магическими апотропейными свойствами, чеснок, что в некоторых районах продолжалось практиковаться до недавнего времени (ПЭМ 2007, Мусалер)[17]. Да и держание женихом яблока у носа, может быть объяснено не только как намек на будущие половые отношения, но и как демонстрация признака витальности жениха, противопоставляя его «неживому» окружающему пространству. Функцию амулета в пути, помимо яблока (причем для невесты также (Սարգսյան 1991, 148)), выполняли и другие продукты с сильными вкусовыми качествами: миндаль (Շահազիզ 1901, 88), сахар (Տեր–Մկրտչյան 1970, 168). Защищать новобрачных от сглаза и другой напасти призваны были и колющие предметы: булавки, иголки, заколотые в подол одежды (Захарян, Куртаметова 1991, 20). Если обобщить набор средств, защищающих новобрачных по дороге, то станет очевидным, что они демонстрируют способы чувственного восприятия человека: слух (крики, шум, выстрелы), зрение (дополнительное освещение), обоняние (пахучие атрибуты: цветы, чеснок), вкус (острый чеснок, сладкий сахар, миндаль), осязание (острые предметы: булавки, ножи, мечи). Это свойства, присущие только живым, и их демонстрация, видимо, должна была отогнать смерть, отличить или выделить новобрачных из однообразия «мира мертвых/иных».

Расстояние между локусами жениха и невесты в армянской свадьбе разграничивается по-разному в зависимости от того с точки зрения какой партии, жениха или невесты, оно рассматривается. Граница между «своим» и «чужим» пространством проходит сразу за воротами дома (жениха или невесты), откуда начинается хаотичный мир, лишенный пространственных характеристик, наделенный свойствами «чужой», «незнакомой», «дикой» стороны[18]. При этом локус жениха обязательно находится выше локуса невесты[19]. Если в восточно-славянской традиции эта «чужая» сторона оказывается за «тридевять земель и морей», то в армянской свадьбе горизонтальная противопоставленность заменена вертикальной (ср. мотивы армянских сказок, где герой попадает в иной мир, проваливаясь в колодец, то есть опять осуществляя «вертикальный переход» (Гуллакян 1983: 165)). Сразу за домами жениха и невесты предполагаются некие ямы, куда молодые проваливаются[20], и их дальнейший путь преобразуется в «восхождение», которое для жениха в некоторых региональных версиях свадьбы действительно заканчивалось на крыше дома (Պետոյան 1965, 257; Կարապետյան 1962, 182).

О том, что дикий и опасный путь начинался сразу за воротами, говорят ряд запретов, которые налагались на невесту и ее мать, когда они подходили к воротам, чтобы попрощаться. Матери нельзя было смотреть вслед дочери, как и последней нельзя было оборачиваться (сейчас обычно до момента, пока она не сядет в машину) (ПЭМ 2007, Мусалер). Поэтому матери предписывали не выходить во двор провожать дочь, а прощаться дома, чтобы не провоцировать послед-

нюю (ПЭМ 2007, Джрашен). Интересно, что дома новобрачных, как начальные и конечные пункты пути, предстают в единстве с его обитателями[21]. Родители новобрачных становятся такими составляющими дома, которых нельзя передвигать с места. Они являются именно тем началом, от которого жених и невеста должны отойти, причем как физически (в случае невесты), так и социально (в случае обоих новобрачных, меняющих свой социальный статус)[22].

В традиционной свадьбе родители новобрачных не присоединялись к свадебной процессии до момента, пока та не прибывала к месту назначения. Родители жениха обычно встречали молодых у своего дома, иногда в свадебной процесии мог участвовать отец жениха, но такие упоминания относятся к описаниям сравнительно позднего времени. За отцом невесты и другими ее высокопоставленными родственниками отправлялись после того как свадебный поезд достигал дома жениха (иногда за ними отправлялся сам жених). Видимо, в таких случаях действовало правило – чтобы достичь конца пути, необходимо закрепить начало: «Где не было начала, не будет и конца», поэтому нельзя мести пол за своим отъезжим в тот же день, надо сохранить его следы, оставить начало его пути, чтобы он благополучно достиг своей цели и вернулся, чтобы не пропал вдали от дома и его след простыл» (Абрамян 2005: 48). За невестой пол также не мели[23], тогда как она сама в завершение свадебных ритуалов подметала пол в доме жениха, тем самым как бы отмечая, что она дошла до цели, к концу намеченного пути, и теперь следы можно и нужно замести, чтобы, «не дай бог, не вернуться обратно».

Задача на узнание

В сказке «тот» мир, где обитает принцесса-невеста, обычно описывается как темный и безликий, где человек теряет свои индивидуальные качества и становится неразличим, соответственно герою, чтобы узнать свою невесту появляется необходимость ее пометить. В таком же контексте можно интерпретировать различные варианты помолвки (*nšandrek‘*). «Пометка» в ритуале как и в быту часто означает знак собственности, «усвоения» (ср. с печатью). Именно с целью отметить принадлежность того или иного дерева их метили, чтобы остальным дать знак, что дерево уже кем-то «выбрано» для вырубки (Ղազարյան 1975, 155; Ղազարյան 1981, 197). Их пометка должна была служить знаком для других, что дерево «занято», уже имеется хозяин. Приблизительно такую же цель преследовали «люлечные помолвки», когда метку наносили на колыбель девочки – будущей невесты, или на палец ребенку повязывали нитку. Помолвка в старшем возрасте по сути выполняла такую же функцию – с момента помолвки родня невесты больше не принимала новых сватов. Засватанная девушка «выделялась» от своих сверстниц знаком помолвки (прежде: от расчески, платка до дорогих украшений и монет, сейчас: в основном золотые колечки), который помимо того, что обозначал ее «принадлежность» к новой семье, иногда имел и магическую роль. Например, в вайоцдзорской помолвке невеста прежде чем надеть кольцо, кото-

рое ей принесла сторона жениха, должна была достать его из стакана с вином, выпить принесенное родственниками жениха вино и лишь затем надеть колечко. Как известно, вино в ритуале часто является субститутом крови, тем самым невеста становилась «изнутри» своей. Колечко, подаренное на помолвку, надевалось на безымянный палец левой руки, чтобы соединить подарок жениха с сердцем невесты и обеспечить также любовь к будущему мужу. И пока невеста проживает в доме своих родителей, с точки зрения жениховской стороны во враждебном локусе, ее необходимо пометить, сделать «узнаваемой для своих». Еще при сватовстве использовались формулы, согласно которым потенциальная невеста воспринималась как нечто свое, но «потерянная» в чужом, поэтому ее «приобретение» описывалось как «возвращение своего» (ср. формулу отказа при сватовстве: «ваша потеря не у нас»). «Узнавание» или «возвращение своего», по А. Дандису, есть проявление сказочной семемы «ликвидация недостачи», одной из основных семантических единиц сказки (Дандис 1985, 186).

«Узнавание» невесты среди прочих девушек, например в лорийской свадьбе, оформлялось как испытание совсем как в сказке, когда среди прочих девушек, необходимо было определить царевну-невесту (ср. сказки типа «Василисы Премудрой»). В случае традиционной армянской свадьбы, где женские и мужские участники свадьбы были строго разграничены, невесту должна была узнать крестная жениха (ср. с «волшебной» помощницей в сказке). По В. Проппу неотличимость в «том» мире обусловлена тем, что герои воспринимаются в состоянии смерти «и все они равны» (Пропп 1986: 9,18), тогда как В. Айрапетян считает, что «состояние смерти» лишь частный случай иного состояния (Айрапетян 2000: 79). В данном случае не столь важно толкование этой «инаковости», сколь выделение самой «задачи на узнание», параллельно сформулированной как в сказке, так и в свадьбе.

Таким образом, узнавание и пометка в свадьбе являются ритуальными алломорфами идентичных сказочных (шире фольклорных) сюжетов «задачи на узнание», что, возможно, говорит в пользу их архаичности и/или архетипичности.

«Другой дом»

«Другой дом» волшебной сказки, который обычно находится на границе этого и того света в свадебной топографии представлен различными промежуточными домами, где останавливаются жених и/или невеста перед переездом в дом жениха. В русской сказке таким пограничным домом обычно является избушка баби-яги, тогда как в армянской сказке это может быть дом некоего старца, заколдованного царевича (Աքլի Աղաչ 1980, 222–231), что усиливает сходство не только домов, но и образа старца с кавором (некогда также побывавшего в роли жениха-царя), тем более, что именно его дом часто служит «промежуточным» домом не только при перевозке невесты, но и для жениха (на период от начала свадьбы до брачной ночи).

«Путешествие» невесты в некоторых регионах начиналось задолго до свадьбы, когда после помолвки до начала свадьбы родственники невесты забирали ее

к себе, приглашая также и ее подруг (Պռոշյան 1974, 255; Չակըրյան 1974, 186). Вплоть до недавнего времени в некоторых регионах (например, в Шираке (ПЭМ 2007, Азатан, Гоговит, Гюмри), Армавире (ПЭМ 2007, Мрагашат), Котайке (ПЭМ 2007, Арамус), Гехаркунике[24], Арагацотне (ПЭМ 2007, Ашнак)) невесту принято было одевать не в доме родителей, а у какого-нибудь родственника или хотя бы соседа. В традиционной свадьбе жених торжественно отправлялся в дом, где гостила невеста, и сопровождал в дом ее отца, а затем возвращался к себе с тем, чтобы встретиться с невестой на пути в церковь (Չովակիմյան 1975, 76; Սանասարյան 1965, 96). В советское время устоялась другая форма перемещений. Во-первых, в доме, где гостила невеста, ее одевали в свадебное платье. Но жених со своей свитой сперва приходил в дом отца невесты, затем отправлялся в дом, где ее одевали, а затем все вместе возвращались в дом невесты, чтобы справить небольшой пир (ПЭМ 2007, Гоговит). Таких перемещений почти не было в регионах, населенных восточными армянами (ПЭМ 2007, Хндзореск; ПЭМ 2007, Одзун). В традиционной свадьбе именно в этом «чужом» доме проходил обряд величания невесты – *«глух говал, капел»* (ПЭМ 2007, Гоговит), в течение которого девичью прическу невесты меняли на женскую, тогда как одевали в доме отца. Впоследствии, когда прической занялись профессиональные парикмахеры, вместо перемены прически в «другом» доме, невесту стали одевать свадебный наряд. Вплоть до землетрясения 1988 года в ширакских селах (например, в Ваграмаберде с 1930-х гг.) было принято за неделю до свадьбы, в четверг, всей молодежью собираться в доме одного из родственников невесты, организуя дом танцев (պարատուն), где, разбившись на две группы, участники пели (часто մանի) и плясали в предвкушении свадьбы (Գալստյան 2006, 187). В роли подобного «чужого» пространства могли выступить дома различных родственников: в первую очередь, дом материнского дяди невесты, дом ее кавора, куда, после купания в хлеву при отцовском доме, перевозили невесту, например, амшенские армяне (Захарян, Куртаметова 1991, 17). Такие предсвадебные удаления невесты из отчего дома надо рассматривать в контексте выделения неофита (инцианта) из привычного мира и перенос в «чужое» пространство, где и должно было происходить его «посвящение», что в этом смысле созвучно пропповской интерпретации «инициационных» корней волшебной сказки, несмотря на строгую критику этого положения. Факт в том, что как и в сюжете волшебной сказки, так и в свадьбе возникает некий «другой», «третий» дом, куда и жених и невеста перемещаются прежде чем осуществляется их переход в новый статус.

Жених, в свою очередь, в предсвадебные дни также удалялся из отчего дома, в основном оставаясь у кавора, куда обычно отправлялась его свита для участия в определенных подготовительных обрядах (купание и бритье жениха) (Դարբինյան 1962, 47; Գարունյան 1964, 315; Խաչիկեան 1979, 115; Թովիկ 1966, 35; Մխիթարեանց 1901, 242; Համբարձումյան 2000, 146). Предсвадебные «посещения родственников» невесты и жениха широко распространенная практика среди северо-кавказских народов также (Гаджиева 1985, 190-215). Но при-

мечательно, что эта традиция лучше сохранилась в среде не восточных армян (хотя в прошлом они также одевали невесту не в отчем доме) (ПЭМ 2007, Гош, Акнахбюр), а у переселенцев из Западной Армении, что возможно связано с большей консервативностью и лучшей сохранностью традиционной культуры в группе мигрантов, нежели у автохтонных (восточных) армян. Среди восточных армян эта традиция относительно долго сохранялась лишь среди мигрантов из Персии, но по сравнению с западно-армянской представлена слабее (ПЭМ 2007, Арамус). Если этот обычай не заимствование у народов Северного Кавказа, то такая практика предсвадебных «путешествий» говорит также о глубинных сходствах переднеазиатской и кавказской свадебных обычаев, возможно настолько архаичных, что причину их общности можно искать в универсальности инициации как таковой, обязательно предполагающей «нейтральное» пространство под протекцией жреца-медиатора, где и осуществляется посвящение неофита. В любом случае, эта фаза отделения от матерей и отчего дома будущих неофитов ложится в общую схему инициационных обрядов, первый этап которых как раз предполагает их отделение (Геннеп 1999, 64-107, 114-121), а в сказке он отражен в функции «отлучка героя».

* * *

Соответствия сюжетных мотивов волшебной сказки и свадебного ритуала могут быть объяснены как их связями с обрядами инициации, мифологический контекст которых отражен и в структуре волшебной сказки, и в брачных ритуалах, так и поздним влиянием фольклора (сказки) на театрализацию свадебного ритуала и соответственно его художественное оформление.

Редупликация сказочных сюжетов в армянской свадьбе проходит на двух уровнях. С одной стороны, сюжет волшебной сказки реконструируется в ритуально-мифологическом контексте традиционных свадебных обрядов, что, по всей видимости, связано с типологическим и структурным единством сказки и свадьбы с инициацией. С другой стороны, отдельные сказочные мотивы, отраженные особенно в европейской свадьбе, заимствуются и по-новому воспринимаются в современной армянской свадьбе. Как новые заимствования, так и самостоятельное развитие отдельных сказочных тем в современной свадьбе относятся в первую очередь к партии невесты (отсылки к «Золушке», «Дюймовочке» – ср. обряд надевания невесте туфель, анимационные заставки из упомянутых сказок при оформлении видеосвадеб и т.п.), что является темой для отдельного исследования, тогда как в традиционной свадьбе «волшебная сказка» проигрывалась только в партии жениха и в основном, как мы видели, разворачивалась в сюжет: «путешествие героя на тот свет».

ССЫЛКИ

1. Возможно, данная формула попала в сказку из мифа о семидневном творении мира. И, благодаря популярному жанру сказок, данная формула стала также и характеристикой для обряда «творения» семьи.

2. О «пире» как картине идеальной конструкции армянского общества см. Պետրոսյան 2000: 356-361; Պետրոսյան 2001: 429-456. Ср. также семиотическую общность русских слов «пир», «мир», «жир» (Иванов 1975: 50-78).

3. О проблеме длительности свадьбы подробней см. Шагоян 2009: 88-102.

4. Иногда исследователи, не делая реконструкций, принимают существование свадебного семидневья как установленный факт. См., например, Ղազիյան, Գևորգյան 2002, 41.

5. Из нашего полевого материала можно сослаться на установленную последовательность семидневья только в свадьбе бейрутских армян, но анализ ритуалов показывает, что некоторые из них имеют идентичное назначение. Это дает основание полагать, что свадьба в бейрутской общине является скорее народной реконструкцией, построенной на стереотипах об армянской свадьбе, чем результатом консервации традиции. Подобную картину можно встретить в описании свадьбы у армян Кутины, где на свадьбе пели стихи о свадьбе Сатеник и Арташеса из «Истории Армении» Мовсеса Хоренаци (Ալպօյաճեան 1961, 160). Об этом см. Шагоян 2003: 339-342.

6. Рукопись сохранилась не полностью.

7. В описании свадьбы армян Перии указывается, что обряд *глух лванал* исполняли только на 40-й день после свадьбы (Զարգարյան 1980, 16).

8. На длительность свадьбы влияло и такое условие как расстояние между поселениями невесты и жениха. Если невеста была из того же села, что жених, это сокращало длительность свадьбы, если же они были из разных сел, соответственно, это могло продлить празднество (Մինասեան 1998, 236).

9. Об одном случае семидневной свадьбы мне рассказали в Гюмри, где обряд растянули на семь дней по сценарию самого жениха с целью обеспечить именно «сказочную» длительность свадьбы (ПЭМ 2007, Гюмри).

10. См. Зарубежные исследования 1985.

11. Е.М. Мелетинский отмечал, что героические сказки, в которых есть сюжетный элемент поиска (синонимичная версия «ликвидации недостатка» // сказки № 550-551, 301-302 у Аарне) генетически связаны с мифами о путешествии в иные миры (Мелетинский 1986).

12. См.: A157, A081, A150 – девушка-вишап, A553 – девушка-змея, девушка-обезьяна: A249, или дочь обезьянего царя: A090) (Гуллакян 1983: 105-113)

13. Ср. толкование увиденной во сне планеты как приметы, знаменующей приход сватов (ПЭМ 1993, Шатин).

14. О роли этого персонажа в армянской свадьбе подробней см. Шагоян 2007: 151-161.

15. Ср. с персонажами, измазанными мукой лицами, сидящие задом наперед на ослах, держащие за его хвост, веселящих гостей (Լալայեան 1916, 170).

16. О ритуально-мифологической интерпретации этой игры см. Абрамян, Шагоян 2002: 37-47.

17. ПЭМ 2007, Мусалер. Ср. использование чеснока в гаданиях, где чеснок входит и в набор средств против сглаза.

18. Ср. в песнях образ «чужой» стороны жениха, где невеста должна пропасть: «...Մի՛ թափիր թերեր թափելու ես եմ, /Ղարիպ օտար երկիր կորելու ես եմ...» (Հայկունի 1906, 38-39):

19. Ср.: «Հարսնած էկաւ վէրին կալերով / Խինէն բէրին թղթի ծալերով» (Հայկունի 1906, 36, 37). А также песню, которую пели при одевании жениха: «Սիա բարձր լեռներն ի վար, / Մեզի բարակ արև մըն է ծաթեր» (Թեմուրճեան 1970, 120).

20. Ср. песню, которую исполняют при заплетании косы невесте: «Աւաղ հէգ պանդխտիս, / Պանդուխտ եմ, պանդուխտ Աստուծոյ / Հարսի հօրը դուռը խիստ փօս է / Հարս, տուն մի՛ լայ, փեսան երիտասարդ է»: (Հայկունի 1906, 37). Похожая строчка есть в песне, которой встречают свадебную процессию у ворот дома невесты «Սսնինք այնինք փոսն ի բերան». Песню зарегистрировал З. Тагакчян во время джавахкской экспедиции в 1970 г., село Мец Ханчали.

21. Ср. этимологию ‘дом’ (инд.-евр.*domos/*demus), которое реконструируется как прежде всего ‘семья’, и лишь потом как ‘место его обитания’. – См. s.v. *domъ (Этимологический словарь 1978, 196-211).

22. Социальное изменение статуса касалось и остальных членов семьи: так, если новобрачные были первенцами, их родители также терпели изменение статуса, приближаясь к статусу «дедушек» и «бабушек». Изменение статуса ожидало и младших братьев и сестер молодоженов, поскольку они переходили в группу «на выданье» или потенциальных женихов.

23. Ср. песню, которую пели вслед невесте: «Մէրի, մի՛ աւլի զտախտիկ, / *Որ չաւրի քու աղջկայ հետիկ*, / Թըղ մնայ քի նմուշիկ, / Որ հանիս քու սրտի հասրաթիկ» (Լալայեան 1916, 168).

24. Эта традиция долго сохранялась у переселенцев из Алашкерта, тогда как у бывших переселенцев из Нор-Баязета (с. Цахкашен) о такой традиции не помнят (ПЭМ 2007, Цахкашен, Дзорагюх).

Литература

Абрамян Л., Айрапетян, В., Аракелян, Г., Гулян, А. (1984). Разговор о круглых и абсолютных числах. Ер., 1981-1984 (рукопись).

Абрамян Л. А., Шагоян Г. А. (2002). Динамика праздника: структура, сверхструктура, антиструктура // Этнографическое обозрение, № 2.

Айрапетян В. (2000). Русские толкования. М.: Языки русской культуры.

Байбурин А. К., Левинтон Г.А. (1978). К описанию организации в восточнославянской свадьбе // Русский народный свадебный обряд. Л.: Наука.

Гаджиева С. Ш. (1985). Семья и брак у народов Дагестана в XIX – начале XX в. М.: Наука.

Геннеп, А. ван (1999) Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. М.: Восточная литература.

Греймас, А. (1985). В поисках трансформационных моделей // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М.: Наука.

Гуллакян С. А. (1983). Указатель мотивов армянских волшебных сказок. Ер.: Издательство Ереванского университета.

Дандис, А. (1985). Структурная типология индейских сказок // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М.: Наука.

Захарян Н. О., Куртаметова Ф.Н. (1991). Материалы по родильной и свадебной обрядности амшенских армян. Краснодар: Кубанский государственный университет.

Иванов Вяч.Вс. (1975). Происхождение семантического поля славянских слов, обозначающих дар и обмен // Славянское и балканское языкознание. Проблемы интерференции и языковых контактов. М.: Наука.

Левинтон Г. А. (1982) Инициация и миф // Мифы народов мира. М.: Советская энциклопедия

Леви-Строс К. (1985) Структура и форма (Размышления над одной работой Владимира Проппа) // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М.: Наука.

Лихачев Д. С. (1967). Поэтика древнерусской литературы. М.

Мелетинский Е.М. (1986). Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М.: Наука.

Пропп В. Я. (1969). Морфология сказки. М.: Наука.

Пропп В. Я. (1976). Трансформации волшебной сказки // Фольклор и действительность. М.: Наука.

Пропп В.Я.(1986). Исторические корни волшебной сказки. Ленинград: Издательство ленинградского университета.

Токарев С. А. (1982). Обряды и миф // Мифы народов мира. М.: Советская энциклопедия.

Топоров В. Н. (1980). О числовых моделях в архаичных текстах // Структура текста. М.: Наука.

Топоров В. Н. (1992). Числа // МНМ, т. 2. М.: Советская энциклопедия.

Тэрнер В. (1983). Ритуальный процесс // Символ и ритуал. М.: Наука.

Шагоян Г. А. (2003). Армянский царь Арташес и аланская царевна Сатеник: мифологема священного брака в «Истории Армении» Мовсеса Хоренаци // Археология, этнология и фольклористика Кавказа. Материалы Международной конференции (Ереван, 17-18 ноября, 2003), Первопрестольный Святой Эчмиадзин: Типография Святого Эчмиадзина.

Шагоян Г. А. (2007). Ритуальные соответствия кавказских мужских союзов в армянской свадьбе // Հայ ազգաբանության և հնագիտության խնդիրներ 3, Երևան, 2007.

Шагоян Г. А. (2009). Инварианты и трансформация армянской свадьбы. Диссертация на соискание степени кандидата ист. наук. Ереван (рукопись).

Этимологический словарь славянских языков. (1978) Вып. 5. М.: Наука.

Ալպօյաճեան Ա., (1961), Յուշամատեան Կուտինահայերու. Պատմութիւն Մալաթիոյ Հայոց, Պեյրութ:

Աքլի Աղաջ // Հայկական ժողովրդական հեքիաթներ, (1980), Երևան, Երևանի համալսարանի հրատարկչություն:

Բազմավէպ (1889), Նախկին ազգային սովորութիւնք հարսանեաց // Բազմավէպ, Հատոր ԽԷ, Վենետիկ, էջ 232–234:

Բդոյան Վ., (1972), Երկրագործական մշակույթը Հայաստանում, Երևան:

Բդոյան Վ., (1956), Հարսանեկան ծեսերի ու սովորույթների նկարագիր, գրանցված 14–րդ դարում // Բանբեր Մատենադարանի, Երևան, № 3:

Գալստյան Մ.Հ., (1975), Գլգլան աղբյուրը Դադալու գյուղի պատմությունը // ՀՀ ԳԱԱ ՀԱԻ ԱԲԱ, 6/58, Մեքենագիր II օրինակ, Թալին:

Գալստյան Հ., (2006), Վահրամաբերդ գյուղի քնարական բանահյուսությունը. Մանիներ // Գիտական աշխատություններ IX, Գյումրի:
Գարունյան Ռ., (1964), Շատախ գավառի ազգագրական նյութերը // ՀՀ ԳԱԱ ՀԱԻ–ԱԲԱ, Ֆ.14:
Դարբինյան Ա., (1962), Մոքսի ազգագրական նյութերը, Մաս III // ՀՀ ԳԱԱ ՀԱԻ–ԱԲԱ, ֆ. 24, մաս 11 (XI):
Զարգարյան Ծ.Գ., (1980),Պարսկաստանի Փերիայի գավառի հայերի ազգագրությունից (նյութեր) // ՀՀ ԳԱԱ ՀԱԻ–ԱԲԱ, ֆ. 26, Հրազդան:
Թեմուրճեան Վ.Ս., (1970), Գամիրքի հայերը // ՀԱԲ 1, Երևան:
Թովիկ Բ., (1966), Վանի Հայոց–ձոր շրջանի Հնդստան գյուղի կյանքից (կենցաղային պատկեր) // ՀՀ ԳԱԱ ՀԱԻ–ԱԲԱ 6/6, 7/7, Ֆ. 47, № 328:
Լալայեան Եր., (1916), Մուշ–Տարօն // Ազգագրական հանդէս, XXVI Գիրք, Թիֆլիս:
Լալայան Եր., (1983), Ջավախք. նյութեր ապագա ուսումնասիրության համար // Երկեր I, Երևան:
Լալայան Եր., (1988), Գանձակի գավառ (նյութեր ապագա ուսումնասիրության համար). Արցախ // Երկեր 2, Երևան:
Խաչիկեան Բ., (1979), Մեր գյուղը Խանածառ (Սեբաստիո հայ գյուղերը՝ 1915 էն առաջ). Պատմության համար // ՀՀ ԳԱԱ ՀԱԻ–ԱԲԱ 10/94, ֆ. 50:
Խառատյան Զ.Վ., (1989), Ամուսնական զույգի ուղին հայոց հարսանիքում // Լրաբեր հասարակական գիտությունների, № 11, (563), Երևան:
Հալաջյան Գ., (1960), Դերսիմի ազգագրական նյութերը, Մաս X // ՀՀ ԳԱԱ, ՀԱԻ–ԱԲԱ, թղթապանակ 59:
Հակոբյան Գ.Ա., (1974), Ներքին Բասենի ազգագրությունը և բանահյուսությունը, Երևան, Հայաստան:
Համբարձումյան Վ., (2000), Գյուղաշխարհ, Երևան:
Հայկունի Ս., (1906), Ժողովրդական երգ, առած, ասած, հանելուկ, երդում, օրհնանք, անեծք եւ այլն // Էմինեան ազգագրական ժողովածու, հատոր Զ, Մոսկվա–Վաղարշապատ:
Հովակիմյան Ան., (1975), Կարբի գյուղի ազգագրական նյութեր // ՀՀ ԳԱԱ ՀԱԻ–ԱԲԱ 10/10, Ֆ. 70, մաս II:
Հովսեփյան Հ.Հ.,(1985),Ղարադաղի հայերի ազգագրությունը (ըստ Լիսիցյանի հարցարանի), Գիրք 2–րդ, թ., մայիս // ՀԱԻ/ԱԲԱ 1986, №1/2/132:
Ղազարյան Վ., (1975), Լոռու գավառի Թումանյանի շրջանի (նախկին Ալավերդու) Չկալով (նախկին Սադիբագդի) գյուղի ազգագրական նյութերը, Մաս II (մեքենագիր օրինակ) // ՀՀ ԳԱԱ ՀԱԻ–ԱԲԱ, ֆ. 91, գործ № 370:
Ղազարյան Վ., (1981), Գուգարքի շրջանի Մարգահովիտ գյուղի ազգագրությունը և բանահյուսությունը // ՀԱԻ ԱԲԱ, 4/110, Թղթապանակ 86:
Ղազիյան Ա., Գևորգյան Թ., (2002), Հարսանեկան ծիսական պարերը պարսկահայոց մեջ // Ծիսական պարը հայոց մեջ, գիտաժողովի նյութեր, Երևան:
Մինասեան Լ.Գ., (1998), Գիւղական բառ ու բան, Նոր Ջուղա:
Մխիթարյան Ա., (2005), Հարսանեկան սովորույթների միջնադարյան մի մեկնության շուրջ (14–րդ դարի վերջի – 15–րդ դարի սկզբի մի բնագրի նոր վերահրատարակություն) // էջմիածին Ե:
Մխիթարեանց Աղ., (1901), Փշրանք Շիրակի ամբարներից // Էմինեան ազգագրական ժողովածու, Ս.–Ալեքսանդրապօլ:
Շահազիզ Ե., (1901), Նոր–Նախիջեւանը եւ Նոր–Նախիջեւանցիք // Ազգագրական հանդէս, VII եւ VIII Գրքեր, Թիֆլիս:
Պետոյան Վ., (1965), Սասնա ազգագրություն, Երևան:
Պետրոսյան Հ., (2000), Անանիա Շիրակացու, (խրախճանականքը) և միջնադարյան խնջույքը // Հայաստանը և քրիստոնյա Արևելքը, Երևան:
Պետրոսյան Հ., (2001), Բռնակոթի հայտնի տապանաքարի հորինվածքի մեկնության շուրջ // Հանդես ամսօրյա:
Պռոշյան Պ., (1974), Սոս և Վարդիթեր // Երկերի ժողովածու, h. 1, Երևան, Հայաստան:
Սանասարյան Ս.Ն., (1965), Կարնո նահանգի ազգագրական նյութեր // ՀՀ ԳԱԱ ՀԱԻ–ԱԲԱ, թղթապանակ 121, (ձեռագիր) (34), Մաս VI:
Սարգսյան Ս., (1991), Սեբաստիա գավառի ազգագրական նյութերը // ՀՀ ԳԱԱ ՀԱԻ–ԱԲԱ, ֆ. 121/1:
Տեր–Մկրտչյան Եր., (1970), Վանեցոց հարսանիքը // Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն 1, Երևան:

Gayane Shagoyan

FAIRY TALE IN THE CONTEXT OF ARMENIAN WEDDING

Summary

The article discusses the typological and subject parallels between the fairy tale and the Armenian wedding. In a sense the fairy tale and the wedding manifest a similar process of evolution (marked by profanation of the sacred) and a common basis – initiation (both in mythological and ritual levels), which makes their comparison possible. At the same time the topic of the wedding is a part of the fairy tale plot (its obligatory ending) that creates a fertile ground for permanent 'migrations' of certain themes and symbols from wedding to fairy tale and vice versa. In particular, four themes are considered, which are common for the fairy tale and the wedding: the 'seven days and seven nights' formula, the hero's journey to the other world or his absence, the 'cognition task' and finally the 'other home' in the wedding itinerary of the newlyweds. The compliance between the fairy tale and the wedding ritual subject plots could be explained by their relations with the rites of initiation, the latter's mythological context being reflected both in the fairy tale structure and wedding rites. One should take into account also the later influence of folklore (fairy tale) on the theatricality of the wedding ritual and correspondingly on its artistic design.

Կարինե Սահակյան
Ռոզա Հովհաննիսյան

ԱՐՔԵՏԻՊԸ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐՈՒՄ ԵՎ ԵՐԱԶՆԵՐՈՒՄ

Հեքիաթն ու երազը երկու ենթահամակարգեր են, որոնք գտնվում են փոխլրացյալ ամբողջության մեջ: Հեքիաթի և երազի մշակութային սահմանման մեջ էական են նախեղակ պատկերացումներն ու նախապաշարումները, մարդկության արքետիպային մտածողության կարծրատիպերը: Արքետիպը՝ իբրև առանցքային հասկացություն, ընկած է հեքիաթների և երազների հիմքում: Այն արտաքին և ներքին փորձ է, որը անխառն տեսքով չի մտնում մեր գիտակցության մեջ, այլ միշտ միանում է փորձի ինչ–որ պատկերացումների և ապա ենթարկվում գիտակցական մշակման առասպելների, հեքիաթների ու երազների մեջ: Արքետիպ պատկերները մտնում են հեքիաթաստեղծության և երազատեսության փորձի մեջ միստիկական տեսիլների ձևով: Ըմբռնվում են օտարացված, բայց միաժամանակ իբրև մարդուն անվերջ գերազանցող աստվածային ապրում: Ըստ էության, հեքիաթը, առասպելն ու երազը արքետիպային մտածողության պատկերների մշակման նախնական եղանակներից են:

Արքետիպ երազային պատկերները ներառում են ամենօրյա կյանքում երբեք չհանդիպող առարկաներ, կերպարներ և փորձ: Արքետիպային երազը ենթագիտակցության ինքնակա արդյունք է, որը մարդուն ուղարկում է ինչ–որ գերկողմնորոշիչ հղում: Այս երազները բնութագրական են անհատականացման գործընթացում և սերտորեն համադրված են երազատես անձի ճակատագրին: Նմանատիպ երազներն ի հայտ են գալիս ենթագիտակցության այլ մակարդակից, նույնիսկ այդ երազները չընկալվելու դեպքում հարստացնում են մարդկության փորձը (Юнг 1991: 43):

Հեքիաթը մարդկային կյանքի պահանջմունքների և ձգտումների արտացոլումն է՝ ներառելով ժամանակային բոլոր չափումները: Այն, արարվելով ժամանակի որոշակի հատվածում, գոյություն ունի ժամանակից դուրս՝ *ժուկով–ժամանակով, եղել է, չի եղել, կար, չկար, լինում է, չի լինում:* Հեքիաթի ժամանակի ընկալման մասնահատկությունը պայմանավորված է երկակի բնույթով՝ շրջվողական և ոչ շրջվողական: Մինչդեռ երազներում ժամանակը երբեմն ընթանում է հակառակ ուղղությամբ՝ արագ կամ դանդաղ: Այն, ինչ արթուն վիճակում սկիզբ է, մեկնակետ, երազում կարող է փոխարկվել վերջնանպատակի, քանի որ ժամանակը ենթագիտակցականում անվերջ է:

Հեքիաթի զարգացման ներքին միտումներն ընթանում են պարուրաձև, մինչև ինտելեկտուալ իմպուլսի սպառումը: Նշանակում է հեքիաթարարումն անընդմեջ է:

Իրական կյանքում հեքիաթը համարելով հանելուկային, ինչ–որ չափով տարօրինակ՝ երազային կյանքում մենք ձեռք ենք բերում հեքիաթաստեղծության ունակություն, որը խիստ անհատական է, ինչպես յուրաքանչյուր անձի հոգեկան աշխարհն ու հոգեկերտվածքը: Հեքիաթում խորհրդանշանային շերտն

ավելի բարդ է, քան երազներում: Երկուսի համար էլ ընդհանրական են թե՛ սիմվոլային և թե՛ այլաբանական նշանակությունները: Նրանց մեջ բովանդակվում են կառուցվածքային, փոխաբերական, սիմվոլանշանային բաղադրամասերը:

Հեքիաթների կիզակետը հրաշքի և հրաշալիի գերակայությունն է՝ իբրև երևույթի և հատկանիշի միասնություն: Ըստ էության, հեքիաթն արտացոլում է ոչ թե մարդու ճակատագրի մեջ զարմանալին, այլ յուրաքանչյուրի համար պարտադիրը՝ հերոսի կյանքի անցումային արարողությունները, այսինքն՝ հերոսի կյանքի էական փուլերը: Հեքիաթը գտնվում է անհատի ձևավորման անցումային արարողությունների իդեալականացված պատկերման և զարմանալի ու անսպասելի իրադարձությունների ուրվագծման սահմանագծին (Пропп 1996: 57):

Ընդգծենք, որ երազային պատկերների իմաստային տարրերն առավելապես ունեն այլաբանական նշանակություն: Ընդհանրություններ են նկատվում ժամանակակից մարդու երազային կերպարների և հանրույթի ենթագիտակցության ձևերի ու հեքիաթային մոտիվների միջև: Երազատեսության աղբյուրների որոնումը և երազի գործընթացում տեղեկատվության մշակումը հանգեցվում են ցանկությունների բացահայտմանն ու մեկնությանը: Երազները հոգու բնական գործունեությունն են անհատականության չսահմանափակված ուժով: Երազն ապահովում է փոխադարձելիություն մեր գիտակցված ու չգիտակցված «ես»–երի միջև: Երազը աշխատանք է, գործողություն, շարժում: Երազն անձնապաստան վայր է, որտեղ յուրաքանչյուրը կարող է կատարել փորձնական, վտանգավոր, անթույլատրելի գործողություններ:

Երազը խաղ է, բեմականացում. յուրաքանչյուր գիշեր մենք խաղում ենք, ինքներս մեզ պատմում ենք հեքիաթներ, պատմություններ, ստեղծում մեր տարբերակները՝ ձևացնում լինել այն մարդը, որով հիանում ենք: Մենք կատարում ենք փորձարկումներ, որոնք հազվադեպ են, տարօրինակ և անհանգստացնող (ASD– Երազների միջազգային ասոցիացիա, Կ. Բարկլի):

Երազները մեզ մոտեցնում են բնությանը, ավելի ըմբռնելի դարձնում այն: Բնությունը մեր սիմվոլն է, և ինչ–որ տեղ մենք մեզ անվտանգ ենք զգում մեր սիմվոլի հետ: Այն իրականությունը, որտեղ մենք ապրում ենք, ակնբախորեն ժառանգել ենք մեր նախնիներից. նրանք են դրել մեր գոյի սկիզբը՝ ավելի քան լրջորեն ստեղծելով մեր կյանքի անվերջ պատմվող հեքիաթը:

Հեքիաթը իրականությունից վեր իրականություն է, որտեղ մարդկության մինչև իսկ չհաջողված փորձը կարող է իրեն միացնել ու ընդհանրացնել արքետիպ մտածողության ձևերն ու դրսևորումները:

Ե՛վ երազում, և՛ հեքիաթում մշտապես առկա է արքետիպը, որը իր բնույթով անիմաստ վերապրում չէ, այլ գիտակցությունը բնազդային աշխարհին կապող օղակ է: Պատկերի կամ վարքի ձևի պոտենցիալը անձի մեջ գոյություն ունի մինչև արտահայտվելը: Հետևաբար երազներում բոլոր պատկերների արմատները արքետիպային բնույթ ունեն (Пропп 1996):

Երազներում և հեքիաթներում հնարավորության սահմաններն ընդգրկուն են և միտված են անհնարինի ներառմանը: Իրադարձությունների հերթագայությունը ենթակա չէ տրամաբանական կանոնների: Խախտված է պատճառականության օրենքը: Երազներին և հեքիաթներին ներհատուկ են հուզազգայական հոսքը, երբեմն նախնական պարզունակությունն ու անմիջականությունը: Իրա-

վիճակները ներթափանցված են ճշմարտի և ենթադրականի, իրականի և ներկա-յացվողի բաղադրատարրերով, որոնց այլաբանական իմաստի մեջ պատկերն ավելին է, քան գաղափարը:

Հին առասպելաբանական մտքի հեքիաթաստեղծման ունակությունից ուշա-դրության արժանի են տարբեր ցեղերի ու ժողովուրդների պատկերացումներն ու հավատալիքները, ինչպես նաև բնության երևույթների, մարդկանց, կենդանի-ների մասին պատմվող հեքիաթներն ու առասպելները, որոնցից շատերը լրաց-նում են մեկը մյուսին: Հետազոտողների մեծ մասը առանձնացնում է ավստրա-լիական բնիկ ցեղերի հեքիաթներն ու լեգենդները՝ ընդգծելով այն դարաշրջա-նը, որ բնիկներն անվանում են հեքիաթների ժամանակաշրջան: Նկատի են առն-վել առասպելական այն ժամանակները, երբ նախնիները ապրում էին երկրի վրա՝ օժտված գերբնական ուժով և շնչավորում էին ամեն ինչ:

Տարբեր ժողովուրդների բազմաթիվ առասպելներից և հեքիաթներից մենք առանձնացրել ենք մի քանիսը՝ դրանք համեմատելով հայ դիցաբանական նմանատիպ պատկերացումների հետ: Այդ նպատակով դիտարկել ենք Արև, Արեգ, Արեգակ պատկերացում–հասկացությունների դրսևորումները համեմա-տական առասպելաբանության տեսակետից: Ըստ ավանդության՝ նարիների ցեղի բնիկները արևը համարում են կին, որը մայրամուտին անցնում է մեռյալ-ների երկրի կողքով: երբ նա մոտենում է այդ երկրին, մահացածները ճանա-պարհ են բացում արեգակի համար, նրան տալով կարմիր կենգուրուի մորթի, որով նա հայտնվում է հաջորդ օրվա առավոտյան: Պենեֆազեր գետի հովտում ապրող տոհմերը արեգակն ընդունում են իբրև բազում ձեռքեր ունեցող ճառա-գայթյալ կին: Երեկոյան նա մրսում է և գնում՝ հողի կամ ջրի մեջ քնելու: Նմա-նատիպ բովանդակություն ունեն նաև կաիտիշ, արանդա և յուալայի ցեղերի արևին վերաբերող հեքիաթային պատկերացումները: Բոլոր դեպքերում, արե-գակը կին է, ունի ջերմացնելու գործառույթ, բոց և հուր է երկնքում և դիտվում է շարժման ու հանգստի մեջ:

Հայ առասպելաբանության մեջ արևի մասին եղել են տարբեր պատկերա-ցումներ. մի դեպքում արևը աղջիկ է, թագուհի, քույր, մի այլ դեպքում՝ տղա է, թագավոր, պարմանի, եղբայր: Ի դեպ, նախնադարյան որոշ ժողովուրդների հե-քիաթներում իմաստունը նույնականացվում է արևին: Հնդկացիների բազմաթիվ հեքիաթներում իմաստունը նաև բժիշկ է, որ տիրապետում է կրակին: Արևի հիմ-նական ֆունկցիայով (կենսատու նախասկիզբ) պայմանավորված՝ տարբեր ժո-ղովուրդների հեքիաթները հիմք են տալիս եզրակացնելու արևի ընդհանրական կերպի մասին (Հարությունյան 1987):

Հին ժողովուրդների աշխարհընկալման նախնական ձևերի մեջ Արև արքե-տիպը պաշտվել է իր բնական առարկայական տեսքով, հետագայում անձնա-վորվել է, ոգեղենացվել, աստվածացվել:

Հայ դիցարանում յուրահատուկ տեղ ուներ նաև Վահագնը, որ հների հայաց-քով ընկալվել է որպես Արև: Ըստ միջնադարյան հայացքի՝ «Ոմանք զարեգակն պաշտեցին և Վահագն կոչեցին»: Հայ ծիսական կենցաղում պահպանվել է արևի պաշտամունքին առնչվող հատուկ կարգ, ըստ որի՝ պսակի առավոտյան հարսն ու փեսան դիմավորում էին արևի ծագումը, ամուրիների խումբը, դիմելով արևին, երգում էր.

Էգ բարև, ա՛յ, էգ բարև,
Էգն արևուն տանք բարև,
Տայ թագվորին շատ արև,
Վահէ՛, Վահէ՛:

Որդեծնության ժամանակ երեխային դուրս էին բերում նոր ծագած արևին. տատմերը, ձեռքին խաչերկաթ պահած, ասում էր. «Արև, արև, քուկիդ թագավոր, իմիս թագավոր» (Կ. Ս.–իմ գրառումներից): Թաղման ծեսի ժամանակ հանգուցյալի դեմքը ուղղում են դեպի արևը՝ արեգակին վերջին հրաժեշտը տալու:

Հայ ժողովրդական հեքիաթներում արևի առասպելական պատկերացումներն այնքան են ամրակայված ժողովրդական գիտակցության մեջ, որ խոսքային մակարդակում՝ ժողովրդական խաղիկ, լացերգ, կայուն բանաձևային արտահայտություններ (առած–ասացվածքներ, դարձվածքներ, ցանկության հմայական խոսքեր՝ օրհնանք–բարեբանություն–մաղթանք), արտահայտված է արևի ինչպես նախնական, այնպես էլ այլաբանական նշանակությունը:

Վկայակոչենք մի քանիսը.

Ժողովրդական խաղիկ.
Նոր է ծաղկել ***արևը,*** (ուղղակի իմաստ)
Ում հետ ղրկեմ բարևը,
Արի դու տար բարևը,
Կանանչի քո արևը: (փոխաբերական իմաստ):
Արև ջան, կամաց գնա,
Բարձր ես, ցածրանց գնա...

Ժողովրդական աղոթք
Դադրած, կայնած Արեգակ աստված...
Սուրբ Աստվածածին,
Գր. Նարեգացի, Ավետարան, Աստղեր,
Լուսին, ***Արեգակ Աստված***, դու նեղ տեղեն
Ազատես իմ բալին:
Աղետից հետո գրառված լացերգ՝
Աստված էդ օրը
Արևդ չօրհնեց, բալա՜,
Արևդ չբացվավ, բալա՜,
Արևդ չկպավ, բալա՜,
Արևդ բռնվավ, բալա՜,
Ակն ու արեգակ բալա:
(Կ.Ս. Իմ գրառումներից)

Ժողովրդական բանավոր ավանդության մեջ երդվում են արևով, օրհնում արևը, որևէ մեկին փաղաքշական խոսք են ասում արևով: Ժողովրդի կենսահայեցողությամբ «արև» և «կյանք» հասկացությունները համիմաստ են:

Օրհնանք՝ *«Ապրի արևդ, կանաչի արևդ, երկար արև էղնիս: Ծառդ դալալ մնա, արևդ կանաչ»:*

Երդում – *Արևս վկա, թե…*
Արևը գլխիս խավարի, թե սուտ ասեմ
Էս կայնած արևը վկա…
Վերև արև վկա
Կանաչ արևդ վկա,
(Կ. Ս. Իմ գրառումներից)
Փաղաքշական խոսքեր
Արևիդ մեռնիմ, արևիդ թելերին մեռնիմ,
Արևիդ ղուրբան
(Կ. Ս. Իմ գրառումներից)

Մեջբերված բանահյուսական այս նմուշերը ըստ իմաստի լրացնում են միմյանց և սերում են հին առասպելաբանական ընկալումներից, կրոնածիսական իմայական պատկերացումներից՝ իբրև վկայություն նախնյաց հավատալիքների ու պաշտամունքի:

Այսպիսով՝ բոլոր հին ու նոր ցեղերն ու ժողովուրդները, այդ թվում և հայերն ունեցել են նախնական պատկերացումներ արևի մասին, որոնք վկայում են դրանց խոր հնությունն ու լայն տարածվածությունը:

Այժմ, դարձյալ ընտրողաբար, անդրադառնանք երազային այն պատկերներին, որոնք գրառված են աղետից հետո և անմիջականորեն առնչվում են արևի հնագույն ըմբռնումներին:

ա. Երազիս ժողովուրդը հավաքվել էր, ***արևի*** խավարում պիտի լիներ, հանկարծ լուսինը կարմրեց, կիսալուսնի պես կարմիր մնաց, արևն անցավ: Երկնքից ինչ–որ ուժ հարվածեց արևին: Երկինքն ու երկիրը կպան, հավասարվեցին… (Կ. Ս. Իմ գրառումներից):

բ. Երազիս ***արևը*** ոնց որ հուր, կարմրած, կրակ–արյուն լիներ, արևից արյուն էր թափվում…

գ. Երկնքում երեք փոքր ***արև*** տեսա: Երեքն էլ միաժամանակ խամրեցին ու մոխրացան…

դ. Երազիս հորիզոնի վրա ***արևը*** դանդաղ ձևափոխվեց, դեղին ու կանաչ գույն ուներ, կարծես մեջը եռք կար, շուրջբոլորը՝ պղպջակներ: Հետո ***արևը*** մեղրի նման հալվեց, կախվեց երկնքից, բայց չընկավ:

Արևին վերաբերող երազային և հեքիաթային պատկերները ժողովրդական հին պատկերացումների, կայուն բանաձևային դարձվածքների մեջ և վերջիններիս համեմատական քննությունը հիմք են տալիս առաջադրելու հետևյալ ամփոփումը: Նկատելի է, որ արևի իրական գործառույթի առումով (ջերմացնող գործառույթ) մեջբերված պատկերներն ունեն նմանություններ, ընդհանուր հատման հարթություններ, որոնք դրսևորվում են հին պատկերացումներում, հեքիաթներում առկա կայուն բանաձևային դարձվածքներում, երազներում:

Համընդհանուր ավանդական դրսևորում է նախնիների ***հոգիների*** արքետիպը հեքիաթներում և երազներում: Կենդանի մարդկանց և հանգուցյալների հոգիների կապն ու հոգեառնչությունը արտահայտվում է երազի միջնորդությամբ: Աղետը կանխագուշակող հեքիաթանման երազներում հոգիներն այն աշխարհից կանխանշում են սպասվող իրողությունների, երևույթների և փորձություննե-

րի մասին: Եթե անգամ իրենք չեն երևում, երազը նրանց դրդմամբ է գալիս հոգին ներկայացնող որևէ նախանշանով (Աբեղյան 1985, 98):

**Երազիս մահացած պապիս տեսա: Եկել էր տուն: Նստած՝ ծնկներն էր ծեծում և ասում.*

— Էս ի՞նչ էղավ. ո՛չ նստելու տեղ մնաց, ո՛չ կանգնելու:

**Երկրաշարժից հետո տեսա հորս անկերպարան հոգին: Ինքը չէր խոսում ինձ հետ: Տիրոջ մարդը իբրև միջնորդ, աջ ձեռնափը պարզած, ցույց էր տալիս ինչ որ է ու երկնային բարբառով շշնջում՝ սի–սի–սի–սի: Ես հասկանում էի պայմանախոսքը՝ Սա հոգին է քո հոր:*

Մոր արքետիպն իբրև իմպրիտինգ աղետի երազներում.

**Երազիս մահացած մայրս եկավ, մտավ մի տեղ գոմի նման, որտեղ դրված էր մեծ ու երկար սեղան: Սեղանի վրա արտասովոր մեծ հատիկներով ցորեն էր լցված: Մայրս ցորենը սեղանի վրայից հավաքում և ասում էր՝ Սաթենի՜կ, Սաթենի՜կ, Սաթենի՜կ* (Երկրաշարժին զոհվել է Սաթենիկ դուստրը):

** Մահացած հայրս երազիս եկավ ու ասաց.*

— Նայե՛ք ձեռքերիս, 3 մատներս սևացել են:

(Երկրաշարժին զոհվել են երազատեսի երեք որդիները):

Հեքիաթներում ևս ծնողների հոգիները սերնդի պահպանման բնազդով հսկում են զավակների բախտին ու ճակատագրին: Նախնյաց հոգիների անմահության այս կերպն արտահայտվում է ժառանգորդման սկզբունքով, որն էլ ապահովում է սերնդով անմահությունը:

Թռչնի արքետիպը հեքիաթներում և երազներում:

Ըստ ժողովրդական հավատքի՝ թռչունների միջոցով կանխատեսում էին մարդկանց ապագան: Այսպես՝ հեքիաթներում, նայելով թռչունների գտնված տեղին, արձակած ձայնին և կատարած գործողությանը, կատարել են գուշակություններ: Ընդհանրապես հայ ժողովրդական հեքիաթներում ծիծեռնակը, կաչաղակը և աղավնին համարվել են բարեգուշակ, բուն և ագռավը՝ չարագուշակ: Հեքիաթի թռչնային սիմվոլիկայի իմաստաբանությունը առկա է նաև երազներում:

** Երազիս իբր շատ հեռվից քաղաքի վրա մի մեծ, ահռելի սև ագռավ երևաց՝ թևերը շատ լայն բացած: Կարծես թևերի տակ ամբողջ քաղաքն էր առել: Երբ թռչունը չքացավ, քաղաքը քանդված էր ու փոխված:*

**Երազիս քաղաքի դարպասների մոտ մի մեծ ագռավ էր նստած: Ահավոր շրխկոցով կտուցը քարերին էր խփում: Երբ ինձ տեսավ, սկսեց մարդկային լեզվով խոսել: Ես չէի հասկանում: Նրա չքանալուց հետո մի աղոտ լույս մնաց:*

Ինչպես հիշյալ երազներում, այնպես էլ ժողովրդական առասպելներում ու հեքիաթներում ընդունվում է ագռավի երկկերպ բնույթը՝ չար ու բարի: Արևելյան հեքիաթներում այն կրակը պահպանող սրբազան թռչուն է, շումերականում՝ ջրհեղեղից հետո բարի լուր բերող: Հայկական հեքիաթներում և ժողովրդական զրույցներում ագռավը երբեմն բարի է, իմաստուն և խորհրդատու:

Հեքիաթներում և երազներում ի հայտ են գալիս սիմվոլիկ այլ կենդանիներ, որոնք մարմնավորում են բարի և չար արքետիպային դրսևորումներ: Այսպես՝ օձը, ձին, կատուն, շունը դրսևորվում են ինչպես դրական, այնպես էլ բացասական հատկանիշներով:

Շատ երազներ ունեն հեքիաթին բնորոշ սկսվածք. *«Գիշերը երազիս, երազիս գիշերը մի ձայն լսի, լսի թե չլսի»*: Հաճախ ակներև են հեքիաթի և երազի ներթափանցումները՝ հիշողության ֆենոմենի գերակայությամբ:

Այսպես, օրինակ. *«Երազիս Անի քաղաքը տեսա, ամբողջ քաղաքը գերեզմանատուն էր՝ քարե ու միահավասար, չորսբոլորը պարսպապատված էր, ու մինչև երկինք, ինչքան որ աչքս կկտրեր, մարմարե ճերմակ խաչեր էին: Պարսպից դուրս՝ չորսկողմը, բարակ ու զուլալ առու էր: Տեսա՝ հեռվից զորք է գալիս՝ սևին տվող, գերեզմանները տրորելով: Ման եմ գալիս էդ քաղաքի մեջ ու ասում՝ Անի՛ ջան, Անի՛, իմ սիրո՛ւն Անի»*:

Երազում արտահայտված է ազգի պատմական բախտի մոդելի սիմվոլացումը:

Երազատեսը Անի քաղաքի հոգևոր հատակագծի պատկերն է ասես ուրվագծում իբրև կորուսյալ դրախտի սիմվոլ:

Անդրադառնանք նաև թվի արքետիպային սիմվոլներին: Հետաքրքրական է բիբլիական խորհրդապաշտական թվերի (3, 7, 40) ենթատեքստային իմաստավորումը: Մարդկությունը վաղուց անցել է հաշվման տասնորդական համակարգին, սակայն նրա երևակայության պատկերների, հեքիաթային մտածողության ու խոսքի մեջ դեռ գերիշխում են 3, 7, 40 թվերը, որոնք այնքան գործածական են Աստվածաշնչում: Թվի մետաֆորիկ կիրառումը պատում է ներմուծում հեքիաթային տարր՝ մտքի բացահայտ ձևերը ծածկելով թվի առասպելաբանությամբ: Այսպես՝ երազներից ընտրողաբար վկայաբերենք *«... 40 կանայք սևեր հագած մատաղ կեփեին: ...Աստվածածինը 3 անգամ թևիս խփեց: 3 անգամ առաջ եկավ ու կրկնեց՝ ես դեռ կամ: Մարմնիս վրա 7 տեղ վերք էր բացվել, ամենից շատ սրտիս վերքից էր արյուն վազում»*:

Հեքիաթներում ևս առկա է մոգական թվերի խորհրդանշանային իմաստը՝ անցնել յոթ սար այն կողմ, հասնել լեռանը, հաղթահարել յոթգլխանի վիշապօձին, լուծել 3 փորձություններով լի խնդիր (ի դեպ, 3–ը ամենադժվարն է), 7 օր, 7 գիշեր հարսանիք անել և այլն:

Հեքիաթներում արքետիպային դրսևորում է ստանում իմաստունի կերպարը, որն ի հայտ է գալիս, երբ հերոսը գտնվում է սահմանային, անօգնական վիճակում: Ի դեպ, միայնակ հերոսը ինքնին չի կարող հասնել հաջողության և երջանկության: Իմաստունը կարող է հայտնվել նաև երազում և ուղղորդել նրան: Թվում է՝ իմաստուն բարի ծերունու արքետիպը աննշան է, այնուամենայնիվ նա կրում է ճակատագրի վճռորոշ ուժը: Բոլոր արքետիպերը երկբնույթ են, ունեն ինչպես դրական, լուսավոր, դեպի վեր ուղղորդող, այնպես էլ բացասական հատկանիշներ: Իմաստունը միաժամանակ կարող է և՛ օգնել, և՛ մոլորեցնել:

Չարի գործունեության ծիրն իր տարբեր դրսևորումներով արտահայտվում է առևանգելու, քարացնելու, կախարդելու, բռնանալու, տանջելու, բացասելու, ժխտելու գործառույթով:

Բարու արքետիպը իր գործողությամբ հաստատում է դրականը, կատարելատիպը, օրինիբուն բարին, բարեբանյալը: Չար – բարի մեծ բախման մեջ չարի կործանած աշխարհը վերակառուցվում, վերստեղծվում է բարու կողմից, այսինքն՝ հեքիաթում միշտ ելք կա, հաճախ այդ ելքը առաջարկվում է աստվածային ուժի կամ երկնային ձայնի շնորհիվ:

Բոլոր դեպքերում հեքիաթը փոխակերպումների ուսուցում է. աղջիկը գորտի այլափոխումն է, արքայազնը՝ հրեշի, և հերոսի փոխակերպումները դառնում են շարունակական գործընթաց: Ի վերջո, կախարդվածն ազատվում է կախարդությունից, մեռյալները վերակենդանանում են, գերյալները՝ փրկվում:

Հեքիաթի հանգույցը չլուծվելու դեպքում դառնում է քաոս: Հերոսը բազում փորձություններ հաղթահարելուց հետո նոր է հասնում իր հիմնական խնդրի լուծմանը, այսինքն՝ հեքիաթի հմայական շղթան բաց է ու անվերջ: Հեքիաթի մեջ առկա են անվերջ պատմվող հեքիաթներ: Մեր ողջ կյանքը իր մանրամասներով ու մանրուքներով համատարած հեքիաթ է:

Ամփոփելով ասենք, որ թե՛ հեքիաթներում, թե՛ երազներում արքետիպերին առնչվող յուրաքանչյուր հարաբերություն մեր մեջ արթնացնում է առավել ուժգին ձայն, քան մեր սեփականն է: Նախակերպարներով խոսողը կարծես հազար ձայնով է խոսում, նա գերում է և խոնարհեցնում, նկարագրվածը բարձրացնում է եզակիությունից և ժամանակավորից դեպի հավերժ գոյի ոլորտը: Եվ այս ճանապարհով մեր մեջ ազատագրվում են բոլոր այն ուժերը, որոնք հավերժորեն օգնում են մարդկությանը ազատվելու ցանկացած վտանգից:

Այսպիսով՝ հեքիաթը, սերելով արքետիպային պատկերացումներից, իր ծնով ու բովանդակությամբ առնչվում է երազի հետ: Երազային կյանքում մենք ձեռք ենք բերում խիստ անհատական, մեր հոգեկան աշխարհին բնորոշ յուրօրինակ այլաբանական, խորհրդանշանային մտածողության դաշտ, որն առավելապես դրսևորվում է ազգի կամ ժողովրդի կյանքի վճռական պահերի, բախտորոշ իրադարձությունների, հոգեբանական մեծ լարվածությունների դեպքում: Ընդգծենք, որ *Մեծ երազը* հայտնվում է էքստրեմալ ճգնաժամերի պահին (Юнг 1991):

Հետաղետյան շրջանում, քանի որ իրականությունը խաթարված էր, անձն իրեն տեղափոխեց հեքիաթների ու երազների աշխարհ: Հեքիաթի սյուժե ներմուծեց իր կյանքին մոտ, բայց ոչ իր կյանքի նման դաժան մետամոդել: Մերօրյա հեքիաթներն արտահայտում են ոչ միայն մարդկային ճակատագրի անակնկալն ու զարմանալին, այլև սահմանագծին հայտնված մարդկանց մասին չլսված ու չտեսնված իրադարձություններ, քանի որ նախնական, ավանդական խորհրդանիշերը, հավատքն ու պատկերացումները զորեղանում են հասարակական արհավիրքների ու ճգնաժամերի ժամանակ հին առասպելական մտածողության մշտական ու հարատև գործող մեխանիզմներով:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Աբեղյան Մ., (1985), Երկեր, հ. Ը, Երևան:

Հարությունյան Ս., (1987),Հայ հին վիպաշխարհ, Երևան, Արևիկ:

Пропп В.Я. (1996). Исторические корни волшебной сказки. СПб: Изд-во Санкт-Петербургского университета.

Юнг К. (1991). Архетип и символ. М.: Ренессанс.

Karine Sahakian
Rosa Hovhannissian

ARCHETYPE IN FAIRY TALES AND DREAMS

Summary

Fairy tales and dreams are two subsystems which are complementary. The archetypal images have flown into the experience of fairy tales and dreams by means of mystical visions often perceived as expressions of an infinitely divine phenomenon. In fact the fairy tale, myth and dream are one of the means of refining the original images of archetypal thinking. Coming from the archetype representations, tales are most directly related to dreams in their form and content. In real life we regard fairy tales as strange. When dreaming we acquire an ability of creating fairy tales. The latter is strictly individual and is characteristic only to our spiritual inner world and the metaphoric-symbolic field of thinking. This ability is mainly manifested in critical stages, crucial events of high psychological stress in the life of a separate individual or a whole people. The Great Dream comes only in moments of calamity. Our entire life with its facets and details is one continuous dream.

Համիկ Հարությունյան

ԱՇՈՒՂ ՇԵՐԱՄԻ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԸ

Հայտնի է, որ Շերամն իր երգերը հորինել է թառը ձեռքին: Նրա չքեղաշուք մեղեդիները հաճախ ստվերում են թողել պարզ ու անմիջական բանաստեղծական քերթվածքները: Շ.Գրիգորյանի դիպուկ բնորոշմամբ. «Սերելով հայ գուսանա–աշուղական և ժողովրդա–սազանդարական երաժշտության ակունքներից, և այն էլ հարստացնելով երգահանի իր բնատուր ընդունակությամբ՝ Շերամը ստեղծեց հայկական ժողովրդական երգերն հիշեցնող աշուղատիպ մի երաժշտություն, որ անկրկնելի, անգերազանց էր որքան իր ծնի, նույնքան էլ կատարողական դրսևորումների առումով» (Գրիգորյան 2007, 5):

Շերամի երգարվեստը բացառիկ էր նրանով, որ այստեղ գրեթե բացակայում են աշուղական տիպական մեղեդիները (որոնք ըստ Գ. Լևոնյանի հասնում են 50–ի), բայց նա մշտապես ձգտել է հասարակությանը ներկայանալ որպես աշուղ: Պատահական չէին նրա համառ ջանքերը՝ ուղղված նվագարանային մուղամի կատարողական արվեստին կատարյալ տիրապետելուն: Եվ ինչպես վկայում են ալեքսանդրապոլյան ազդագրերը, նա հիմնականում արևելյան համերգներին ներկայացել է թառի կատարմամբ՝ մուղամներով:

Արդյո՞ք դրանցով նա սահմանափակվել է: Ե.Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում Շերամի ֆոնդի նյութերը ցույց են տալիս, որ երգահանի հռչակ վայելող Գրիգոր Տալյանը հետաքրքիր գրական ժառանգություն ունի: Այստեղ, բացի բանաստեղծություններից կան նաև հեքիաթներ, սիրավեպեր, զրույցներ: Դրանք առ այսօր անտիպ են: Իրենց հորինվածքային, լեզվաոճական բնորոշիչներով, գեղարվեստական արժանիքներով այդ ստեղծագործություններն արժանի են ուշադրության, քանի որ կրում են ինչպես աշուղական հորինվածքների, այնպես էլ բանահյուսական լեզվամտածողության տիպական գծեր:

Շերամի հեքիաթները վեցն են. «Ղառնաղուլը», «Զավենն ու Զարոն», «Անզգամ կինը», «Ժամանակով մի մարդ կար», «Երկու կին», «Այս ձկանը կասեն ուշկապարիկ»: Իրենց ժանրային բնորոշիչներով այս ստեղծագործություններն ունեն ընդհանրություններ ինչպես սիրավեպերի, այնպես էլ ավանդազրույցների ու պատմվածքների հետ:

Աշուղական ստեղծագործությունների ժանրային ու թեմատիկ առանձնահատկություններին անդրադառնալիս՝ աշուղագետները նշում են, որ հեքիաթներն ու սիրավեպերը թեմատիկ առումով չեն առանձնանում աշուղական մյուս ժանրերից: Դրանցում էլ ծավալվում են քնարական, բարոյախրատական, կրոնական, պանդխտության թեմաները:

Անդրադառնալով Շերամի հեքիաթներին, կարևորել ենք նրա վերաբերմունքը աշուղական դասական ժանրերի հորինվածքային, ոճական առանձնահատկությունների նկատմամբ: Հիշենք, որ հեքիաթները բացառապես պատմվող հորինվածքներ են եղել, որտեղ բացակայել են նույնիսկ երգվող հատվածները:

Նախ՝ աչքի է զարնում այն, որ այս գործերի շարքում տեղ չեն գտել «արևել-յան» կոչվող հայտնի սիրավեպերից և ոչ մեկը: Հիշենք, որ, օրինակ՝ Ջիվանու գրական ժառանգության մեջ տեղ են գտել դրանցից յոթը, իսկ երկուսը՝ «Արուսյակ և Հմայակը» և «Արշալույս և Լուսաբերիկը», ամենայն հավանականությամբ իր հեղինակածներն են: Դրանք շարադրված են փայլուն հայերեն գրական խոսքով, ինչը Ջիվանու կարևորագույն ձեռքբերումն էր Ալեքսանդրապոլի աշուղական դպրոցում: Այս առումով, Շերամը նրա գործի հետևորդն էր:

Շերամի վերոնշյալ գործերից միայն «Ղառնաղուլն» է արձակ, մյուսները չափածո հորինվածքներ են: Կերպարային բովանդակությամբ դրանք լիովին տարբեր ստեղծագործություններ են: Դրանց մեջ կան թե՛ հրաշապատում («Ղառնաղուլը», «Այդ ծկանը կասեն ուշկապարիկ»), թե՛ իրապատում («Զավենն ու Զարոն», «Ժամանակով մի մարդ կար») հեքիաթներ: Դրանց բնորոշ է սյուժետային հյուսվածքների անկաշկանդ ու դինամիկ զարգացումը, ժողովրդական բանահյուսության բառ ու բանից ծնված և յուրովի չափավորված գրական խոսքը.

Մեկ ժամանակ կար մեկ մարդ,
Կնիկ ուներ շատ զվարթ,
Կնիկը սիրուն ու խելոք,
Ինքը հարուստ, քեֆը քոք («Ժամանակով մի մարդ կար»):

կամ՝

Կանայք թող միշտ զգուշ կենան,
Վոր չեղնի թե ծկներ դառնան,
Շերամս հեչ չեմ վախենա,
Իմ կնիկը ձուկ չի դառնա,
Ընթերցողն էլ թող չմոռնա («Այդ ծկանը կասեն ուշկապարիկ»):

կամ՝

Շերամ նստել ես դադար,
Վոչ կով ունիս, վոչ ոչխար,
Միշտ կգրես ու ջնջես,
Ամեն օր խաղ կկանչես («Երկու կին»):

Հեքիաթների հերոսները շատ տարբեր են՝ քնարական, հերոսական, հնարամիտ, բիրտ, բարի, կարեկցող: Դրանց տրվում է անզուգական բնութագիր և զգացմունքային, պատկերավոր աշխարհ.

Ինչպես թողիր ու հեռացար,
Առանց շղթա ինձ կապած,
Անգութ Զավեն մի՞թե մոռցար,
Թե՞ կարծում ես ինձ մեռած («Զավենն ու Զարոն»):

Հայրենասիրություն, սեր, խարդավանք, խորամանկություն, հնարամտություն, փոխակերպումներ և զգացմունքային խորը աշխարհ է բացվում ընթերցողի առջև.

Աննման գեղեցիկ անգին հայրենիք,
Թողել ես անտեր թշվառ քո որդիք,
Օտար լծի տակ ծանր ու դաժան,
Տանջվում, մաշվում են սուրբ ծոցէդ բաժան («Զավենն ու Զարոն»):

Հորինվածքային առանձնահատկություններով «Զավենն ու Զարոն» բազմաթիվ զուգահեռներ ունի աշուղական ավանդական սիրավեպերի հետ: Հայտնի է, որ աշուղներն հաճախ ավանդական սիրավեպերն անվանել են նաև հեքիաթներ՝ ի նկատի ունենալով սրանց բովանդակության մեջ հանդիպող անիրական կամ չափազանցված տեսարաններն ու անհավանական փոխակերպումները: Շերամի ստեղծագործության մեջ դրանք չնչին են, քանի որ բովանդակության հիմքում պատմական իրադարձություններ են՝ հայ ժողովրդի հերոսական պայքարը թուրքական բռնատիրության շրջանում: Զավենն ու Զարոն նահատակված հայերի ժառանգներ էին, որոնք երկար դեգերումներից ու փորձություններից հետո հրաշքով գտնում են միմյանց և դրանով իրականացնում են իրենց նախնյաց բաղձանքը՝ պահպանել ազգային ինքնությունն ու չձուլվել օտարին: Այստեղ փայլուն կերպով միահյուսվել են հերոսականն ու քնարականը, անձնուրաց սերն ու ինքնամոռաց հայրենանվիրումը:

Այս ստեղծագործությունն աչքի է ընկնում բազմաթիվ չափածո հատվածներով, որոնք, ըստ էության, նաև երգվել են: Դրանց բանաստեղծական կառուցվածքը շատ մոտ է աշուղի երգային բանաստեղծությանը, որտեղ հիմնականում գերակշռում են 6–7 տողանոց քառատողերը: Դա հայտնի *բայաթի* կոչվող տաղաչափական ձևն է: «Աշուղ Շերամը իր երգերը չի հյուսել գրականության մեջ ավանդաբար ընդունված տաղաչափության կանոններով, ինչպես արել են աշուղները, հորինելով իրենց ղոշմաները, դիվանիները, ղազելները, մուխամբազները և այլն: Նախ, որ մեր հեղինակը սկզբից չի հետևել աշուղական տաղաչափության բարդ և բազմազան ձևերին, հեռու է պահել իրեն այդ բոլորից, երկրորդ, որ նա պետք էլ չի ունեցել այդ ձևերին և նրանց եղանակներին, որովհետև ինքը հորինել է իր եղանակները և այդ ինքնաստեղծ եղանակներին հարմարեցրել՝ նույնպես ինքնաստեղծ և ինքնակամ տաղաչափական ձևեր» (Շերամ 1957, 9):

Վերոնշյալ ստեղծագործության գրական խոսքի լեզվաոճական առանձնահատկությունների համեմատությունը Շերամի բանաստեղծությունների հետ բացահայտեց դրանց գենետիկ նույնականությունն ու հեղինակի վառ անհատական ինքնատիպությունը: Դա մեզ թույլ է տալիս վստահորեն նշել, որ հորինվածքն ամբողջապես նրա հեղինակածն է, թեև՝ սյուժեն կարող էր հայտնի լինել այլ տարբերակներով (ինչն ընդունված է եղել աշուղական արվեստում): Ձեռքի տակ չունենալով երգվող հատվածներին վերաբերող փաստացի հավելյալ նյութեր, դարձյալ կարող ենք նշել, որ դրանք լիովին հոգեհարազատ են մեծ աշուղի երգային նմուշներին:

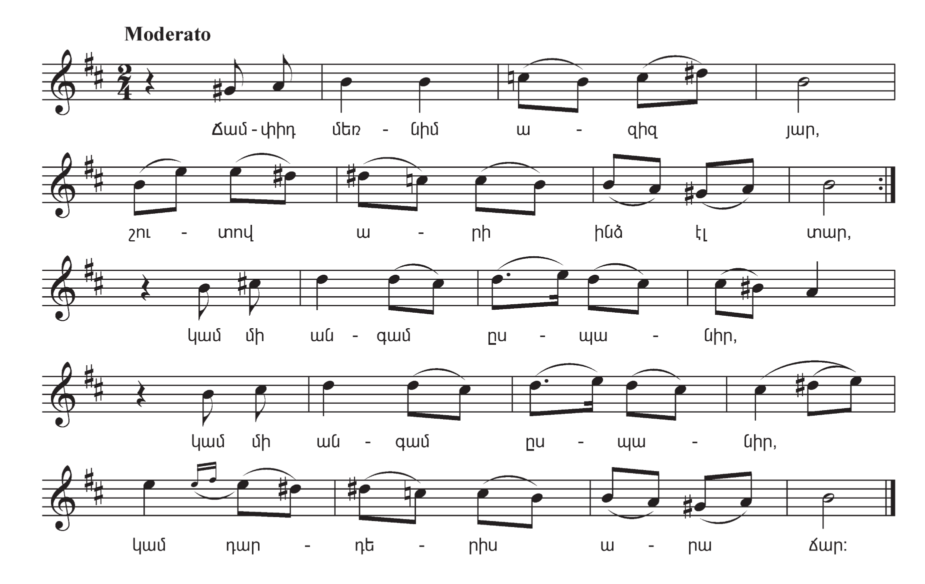
«Զավենն ու Զարոն» սիրավեպի դրվագներից մեկը մեզ հիշեցրեց Շերամի «Աչքդ խումար» (Շերամ 1957, 58) երգի տողերը: Համեմատենք դրանք.

«Աչքդ խումար»	«Ճամփիդ մեռնիմ»
Գարուն, սիրուն, անուշ յար,	*Ճամփիդ մեռնիմ ազիզ յար,*

Արի դարդիս արա ճար,
Ես քեզ համար մեռնում եմ,
Դու նստել ես բեխաբար:

Շուտով արի ինձ էլ տար,
Կամ մի անգամ ըսպանիր,
Կամ դարդերիս արա ճար:

Ելնելով գրական խոսքի ակնհայտ նմանությունից, հնարավոր համարեցինք այդ բանաստեղծությունը եղանակավորել հիշյալ երգի մեղեդիով.



Այսպիսով, Շերամի հեքիաթներում լավագույն ձևով համադրվել են աշուղական ավանդական ժանրի բնորոշիչներն ու հեղինակի անհատական ոճը, ձեռագիրը:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Ե. Չարենցի անվան Գրականության ու արվեստի թանգարան, Շերամի ֆոնդ, հ. 9–14:
Շերամ, (1957), Երգեր, Երևան:
Գրիգորյան Շ., (2007), Աշուղ Շերամ, Երևան:

Hasmik Harutyunian

TALES BY ASHUGH (BARD) SHERAM

Summary

This paper focuses upon Asugh Sheram's tales and tale like narratives (now kept in the Museum of Litrature and Art, Yerevan) which being less popular than his songs still deserve due consideration. Distinctive for their unparalleled beauty these bardic tellings manifest that when the tale is accompanied by music its impact on the listeners is unique and powerful. The smart and dynamic plots of Sheram's tales gave the bard an opportunity to better combine certain episodes with music and orchestral passages. The thematic and structural peculiarities of the discussed narratives doubtless stimulate the growth of the public role and the demand of bardic art.

Гоар Меликян

НАРРАТОР КАК ОБЪЕКТ ЛИНГВОФОЛЬКЛОРИСТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Фольклорная сказка представляет собой своеобразную концентрацию того, что создавалось народом веками в живой разговорной речи. Изучением народной сказки как составляющей части духовной культуры народа занимается ряд наук, в том числе фольклористика, лингвистика, литературоведение, философия, психология и другие науки.

В современной гуманитарной науке все большую популярность приобретают междисциплинарные исследования, формируя новые области исследования. В рамках данной статьи мы попытаемся представить нарратора-рассказчика фольклорной сказки в свете новой филологической дисциплины – лингвофольклористики.

Лингвофольклористика, являясь областью филологических знаний о языке фольклора и составной частью этнолингвистики, начинает оформляться как самостоятельная научная дисциплина в последние десятилетия. Термин лингвофольклористика введен курским ученым А.Т. Хроленко и охватывает исследования, непосредственным объектом которых является фольклорный текст, а лингвистической задачей – исследование языка фольклора.

В обиход отечественной лингвистики термин лингвофольклористика введен А. А. Дживанян. Ее исследования по поэтике и риторике фольклорных сказок убедительно доказывают правомерность лингвистического подхода к изучению сказок.

Цель данной статьи представить образ нарратора-рассказчика в новом ракурсе вынося фольклорные и лингвистические особенности текста на новый уровень интерпретации. Подвергая фольклорный материал лингвистической интерпретации мы пытаемся расширить теоретическое осмысление и практическую реализацию идей фольклорной стилистики и поэтики.

Исследователи предлагают разную терминологию для обозначения лица, которое повествует. В нарратологии лица, которые творят и повествуют, представлены в следующих терминах: автор, повествователь, нарратор, рассказчик. В специальных лингвистических и литературоведческих исследованиях нет единства по части соответствующей терминологии.

В справочной литературе по нарратологии и текстологии нарратор – это лицо, которое повествует текст. Нарратология, в основном, изучает категорию нарратора как компонент категории автора, как компонент художественного текста и как одну из составляющих нарративной организации художественного произведения.

Уровни функционирования нарратора фольклорной сказки и нарратора литературного произведения в корне отличаются друг от друга. Изучив теорию нарратора литературного произведения, мы увидели определенные отличия и несовпадения с теорией нарратора фольклорной сказки. Термин нарратор в фольклористике интерпретируется иначе, чем в нарратологии. В фольклористике нарратор – действительный физический объект и главный компонент особого типа повествования.

Повествовательные инстанции – автор, нарратор, рассказчик, повествователь – подвергаются определенной реформации в фольклористике. В повествовании фольклорной сказки автор, как повествовательный термин, не может существовать и является совершенно условным термином, поскольку авторство в фольклоре является коллективным, а не индивидуальным. Того, кто рассказывает сказку, в фольклоре принято называть различными терминами. Так, выдающийся датский фольклорист Бенгт Холбек в своей монографии «Интерпретация волшебной сказки» (1987) употребляет термин нарратор для обозначения повествующего субъекта. А. Л. Сиикала, известный финский исследователь, в «Интерпретации устного нарратива» нарратором называет носителя устной традиции, народного артиста (folk artist). Она предлагает классификацию нарраторов по статусу носителей традиций. Так, она делит нарраторов на: а) чрезвычайно известных, б) известных, в) известных только в своем непосредственном кругу и г) неизвестных (Siikala 1990: 126). С. Апо в работе «Нарративный мир финской волшебной сказки» (1995) также использует термин нарратор для обозначения лица, повествующего сказку, на которого можно конкретно указать пальцем, который является реальным, видимым лицом в фольклоре.

В «Прагматической стилистике» Э. Блека представлена предложенная У. Лабовым классификация нарраторов, основанная на модальности (Black 2006: 55). В силу своей четкой интерперсональной функции модальность особенно важна в тексте. Так, выделяют позитивных нарраторов – это те нарраторы, которые употребляют больше оценочных слов (прилагательные и verba sentiendi) и слов, обозначающих чувства, мысли и восприятие. Модальность в этом случае легко декодируется: желания рассказчика, его отношение, обязательства выступают на первый план, тогда как сознание отодвигается на второй план. Нарраторы негативные разрабатывают эпистемическую (epistemic) модальную систему, в основе которой только сознание, заметна также отчужденность и трезвое суждение. И последнюю группу занимают нарративы с нейтральной окраской – когда в дискурсе не хватает модальности, утверждения информативного характера и отсутствуют оценочные слова (Black 2006: 55).

Возвращаясь к сказочному повествованию, отметим, что практически во всех сказках нарраторы позитивные, так как нам не встретилось ни одного повествования, в котором не нашлось бы оценочных слов и не проявлялось бы маркированное отношение нарратора. Если исключить оценочную установку нарратора в тексте сказки, то повествование не будет привлекать слушателя.

Сказка представляет собой анонимное повествование, и понятие авторства не применимо к ней. В фольклоре авторство является по преимуществу коллективным, а его индивидуальный компонент оставался, как правило, анонимным. Однако именно этот анонимный «автор» – нарратор – требует тщательного исследования. Анонимность сказки определяется как ее жанровое своеобразие. Традиционная сказка является устным повествованием. Устная форма нарратива так же естественна для фольклорной сказки, как письменная форма – для литературной сказки. Устное повествование – самая универсальная среди всех существующих форм повествования.

Фольклор существует при наличии двух величин, но величин, отличных от того, что мы имеем в литературе. Это исполнитель и слушатель, непосредственно, вернее – неопосредствованно противопоставленные друг другу (Пропп 1998: 162).

Размышляя о структуре повествовательного текста, Р. Барт пишет, что «искусство» рассказчика – это способность порождать повествовательные тексты на основе определенной структуры (кода); такое искусство совпадает с понятием перформации у Н. Хомского, и это понятие весьма далеко от представления об авторском «гении», трактуемом, в романтическом ключе, как почти неизъяснимая загадка личности (Барт 2008: 401).

Согласно теории Р. Барта, повествователь и его персонажи являются «бумажными существами» – так как физический автор текста ни в чем не совпадает с рассказчиком (Барт 2008: 386). Однако в фольклорной сказке рассказчик является не бумажным, а физическим, видимым повествователем.

У. Эко, размышляя о фигуре нарратора в литературном произведении, пишет, что рассказчик – фигура воистину многомерная, поскольку он и тот, кто говорит от первого лица в книге, и тот, кто физически написал книгу, тот, через кого ощущается физическое присутствие автора (Эко 2002: 52).

В нарратологии применяются такие термины, как имплицитный и эксплицитный нарратор. Термин имплицитный применяется для обозначения неопределенного, «невидимого» повествователя. Е. В. Падучева характеризует его следующим образом: «Это рассказчик, не называющий себя. Главное его свойство – то, что он не имеет полноценного существования ни в каком мире – ни в вымышленном, которому принадлежат герои, ни в реальном, которому принадлежит автор» (Падучева 1996: 464).

Однако мы считаем, что «невидимым», то есть имплицитным, может быть нарратор определенных дискурсов, а в фольклорной сказке всегда можно выделить эксплицитного нарратора, будь он экстрадиегическим (повествование от третьего лица) или интрадиегическим, который принимает участие в событиях и рассказывает о них от первого лица.

В имеющихся классификациях нарраторов существуют такие понятия, как надежный (reliable) и ненадежный (unreliable) нарратор, введенные У. Бутом. (Жданова 2007: 2). Присутствие ненадежного нарратора подразумевает один из способов организации нарратива нетрадиционного типа. Ненадежная наррация

может задействовать различные рецептивные стратегии, заключающиеся в приобщении читателя к активному домысливанию кроющихся в них потенций, к сотворчеству, принятию на себя некоторого количества авторских функций. Нарратор фиксирует внимание не на самих событиях, а на проблемах, связанных с попытками нарратора ретроспективно реконструировать эти события. Здесь действует новая схема, при которой читатель должен выявить ненадежность нарратора и в обход него, пользуясь авторскими функциями, сформировать представление о том, «как все было на самом деле». В современной литературе ненадежный нарратор скорее является нормой, нежели исключением. Ненадежный нарратор – своего рода авторский трюк, элемент особого стиля автора.

На наш взгляд, в фольклорном повествовании не может быть ненадежного нарратора. За фигурой нарратора не скрываются авторские интенции. Фольклорного нарратора можно охарактеризовать как надежного рассказчика, так как он представляет «правдивую» историю вымышленных событий. Он честен со слушателем, так как иллюзия возможности объективного знания не ставится под сомнение. Фольклорный нарратор не является представителем автора в повествовании, авторская локализация в структуре текста отсутствует.

Особые правила функционирования фольклорного вербального творчества отличаются от законов литературного творчества, фольклор живет по схемам – в памяти и на устах личности. Фольклорное творчество сопряжено с деятельностью отдельного человека, но отдельное лицо в фольклоре не создает чего-то нового, а творит на основе и в пределах сложившейся бытовой и поэтической традиции, повторяя и развивая ее.

Исполнитель фольклора исполняет произведение, не созданное им лично, а слышанное им раньше. В таком случае исполнитель никак не может быть сопоставлен с поэтом, читающим свое произведение. Но он и не рецитатор чужих произведений, не декламатор, в точности передающий чужое произведение. Это специфическая для фольклора фигура, полная глубочайшего для нас интереса и требующая самого пристального изучения. Исполнитель не повторяет буква в букву того, что он слышал, а вносит в услышанное свои изменения. Эти изменения иногда бывают совсем незначительными, иногда могут быть очень большими. Изменения, происходящие с фольклорными текстами, иной раз совершаются с медлительностью геологических процессов, однако важен сам факт изменяемости фольклорных произведений сравнительно с неизменяемостью произведений литературных (Пропп 1998: 162).

Пожалуй, следует отметить, что текст сказки, представленный в докторском исследовании А. Дживанян архитекстом, предполагает самый ранний тип человеческого творчества и объясняет тот факт, что homo narrans – человек рассказывающий, является более ранним, исходным и интуитивным вариантом homo sapiens-а (Ջիվանյան 2008, 15).

Для определения повествовательного процесса народной сказки можно применить термин французского нарратолога А. Ж. Греймаса «партиципативная

коммуникация» (партиципативная коммуникация отличается от обычной тем, что передача какого-либо ценностного «объекта» (сообщение повествования) «получателю» (адресату) влечет за собой не полный отказ «дарителя» (нарратора) от него, а совместное им пользование) (Ильин 2001: 149).

Словами *«I heard it from the friend of a friend»* рассказчик удерживает свою личную природу так же, как если бы рассказчик заявил: *«This happened to me».* Эта свобода выбора приветствуется в данном жанре. Тем не менее, повествование от первого лица может быть перенято не от четвертого или пятого, а от N-ого звена (рассказчика), и поэтому последующий рассказчик по тем или иным причинам может переключиться на третье лицо, на наш взгляд, чтобы удостоверить слушателя в правдоподобности «личного опыта» предшествующих рассказчиков.

Здесь уместно привести точку зрения Джеймса Джойса, который считает, что эпическая форма есть некое продление формы лирической, почти ее созревание, посредством которого достигается равноудаленность между поэтом, читателем и эмоциональным центром. Повествование идет от первого лица, и индивидуальность художника как бы перетекает в фигуры и персонажи, как «жизненное море». Джойс приводит в качестве примера старинную английскую балладу «Турпин-герой», которая начинается от первого лица и заканчивается от третьего. «Личность автора – сначала выкрик, ритмический возглас, настроение, затем плавное, мерцающее повествование. В конце концов, она утончается до недосуществования и, так сказать, обезличивается» (Эко 2003: 68-69).

Считается, что мотивация повествования от первого лица – придание правдоподобности *(I was there, I saw it…)*. Многоуровневый анализ текста сказки показывает, что в повествовании от первого лица нестабильность (непостоянность) заметна на каждом уровне: это «сообщение о сообщении сообщения», и из-за специфики данного жанра невозможно определить, кто несет ответственность за повествование.

Другой чертой повествования от первого лица является ссылка на время рассказывания или написания, которое называется нарративным моментом (narrative instance). Нарративный момент может иметь простую структуру *(I remember my mother and an old lady who was born…. described to me most of the rites….)* (Scottish Traditional Tales 1994: 266). Употребление подобного выражения имеет прагматический эффект вовлеченности не только нарратора, но и слушателя/читателя в повествование, или же нарративный момент может быть выражен любым временным маркером, который передает разницу между временем рассказывания/написания и временем, когда повествуемые события происходили: *Many years ago there was a great, wild old woman living in one of the glens of the Highlands…* (Scottish Traditional Tales 1994: 250).

У. Эко также обратился к местоимению «Я», с которого начинается повествование. Книги, написанные от первого лица, иногда заставляют наивного читателя поверить, что «Я» в тексте – это автор. Что, конечно, не так; это повествователь, голос, который ведет повествование. У. Эко считает, что этот голос не он и не она,

это – «оно». «Можно сказать, что это «оно» – не вполне очевидное в начале повествования, обозначенное только несколькими легкими штрихами – к концу чтения окажетсятем, что в любой эстетической теории называется «стилем». Разумеется, в конечном итоге образцового автора можно поименовать стилем, и стиль этот будет явственен и узнаваем. Этот голос проявляется как совокупность художественных приемов, как инструкция, расписанная по пунктам, которой мы должны следовать, если хотим вести себя как образцовые читатели (Эко 2002: 32).

Так, анализируя образ творца-художника, У. Эко точно заметил: «Когда творец-художник говорит, что, работая, не думал о правилах, это означает только, что он не знал, что знает правила» (Эко 2002: 14).

Какую доминирующую позицию занимает нарратор в фольклорной сказке и какое значение имеет стиль его повествования – находим в одной фольклорной традиционной концовке:

If my story be sweet, it is yours to keep.
If it is bitter, blame the teller and not the tale.
(www.folktale.net/ folktales 4u)

Сама сказка уверяет: нет плохой сказки, есть плохой рассказчик. Если сказка не понравилась слушателю, значит, нарратор не рассказал ее так, чтобы повествование ему понравилось, ведь именно манерой своего изложения, своим индивидуальным стилем, и отношением к повествованию и к слушателям нарратор должен достичь желаемого результата. Данная концовка служит негласным соглашением между рассказчиком и слушателем. Параллельная конструкция *If my story be sweet,… If it is bitter…* – идентичная синтаксическая структура, которая несет большую эмоциональную функцию. Приведенный параллелизм имеет две основные функции – семантическую и структурную. С одной стороны, параллельная организация предложения предлагает равную семантическую значимость компонентов, с другой стороны, она придает нарративу ритмичность. Действительно, трудно однозначно утверждать какая часть более значимая в данном примере, поскольку весь пример эмоционален и несет оценочную функцию.

Варьируемость текста сказки часто зависит от социальных изменений. Общество постепенно подвергалось большим изменениям благодаря индустриальному и технологическому росту, урбанизации и трансформации старых классовых структур. Эти изменения радикальным образом повлияли на деревенскую жизнь и на крестьян. В сказках тоже возникли современные концепции. Так, у рассказчика Питера Пандура принцесса угощает героя коньяком и кофе; дракон проглатывает экспресс-поезд; король, у другого рассказчика, Миссис Палко, получает декларацию о войне от врага по телефону и телеграфу – эти адаптации остаются на поверхности и не влияют на суть рассказа (Degh 1994: 44). Они продиктованы сосуществованием новаторства рассказчика с социальными и экономическими изменениями, происходящими в его жизни.

Исполнитель не является абстрактной фигурой, творящей по произволу. Он принадлежит к известной социальной среде и к известной эпохе. Его творчество обусловлено контекстом данной среды и эпохи.

Один из рассказчиков так охарактеризовал свою профессию: «Характерная черта рассказчика – это чувство мастерства и хорошая память, наряду с артистизмом. Мы получаем импульс от самоотверженных исследователей, которые в свою очередь возрождают устные традиции, ошибочно считавшиеся вымершими» (Matheson 1996: 4).

Взаимовозвратность между «сказкой» и «рассказыванием» объясняется как два события – событие, о котором повествуется, и само событие повествования, – прочно соединенные в одно комплексное событие (Бахтин 1979: 255). Другими словами, разница между «сказочным миром», населенным персонажами с другими пространственно-временными установками, и «сферой рассказа» – рассуждения рассказчиков, имеющих отличную пространственно-временную установку.

Текст сказки предназначен не для чтения, а для восприятия на слух. И точно так же, как изучение только текста песни недостаточно, для полного ее знания нужно изучать также напевы, так и сказку нужно изучать, исследуя формы и способы ее исполнения. Текст, который при чтении может казаться бледноватым и маловыразительным, получает свое полное звучание только при надлежащем исполнении.

У некоторых народов было принято брать с собой на охоту сказителей. Считалось, что сказка помогает добывать больше пушнины. Охотник, даже если он охотился один, всю ночь, сидя у костра, рассказывал сказки (Ватагина 1971: 4).

Рассказчики – это люди, которые развили в себе особое фольклорное мышление и понимание. Многие фольклористы-собиратели являются превосходными знатоками многочисленных версий мотивов и сюжетов сказок, но очень не многие могут силой творческого воображения и действительно фольклорным мышлением рассказать хотя бы одну сказку.

Нам кажется, что рассмотрение образа рассказчика в разных аспектах вывело исследование сказочного текста на новый уровень интерпретации. Это позволило нам «переключиться» от исследования фольклорной сказки как текста к ее изучению как повествования.

Немаловажным фактором, влияющим на творческую деятельность нарратора, можно считать его художническую субъективность, которая включает в себя также переживание нарратором собственной творческой энергии, которая именуется вдохновением. Она, в первую очередь, связана с его воображением и с тем, что называют композиционными и стилистическими заданиями.

Таким образом, нарратор, будучи прежде всего неповторимой творческой индивидуальностью, является вместе с тем также представителем определенной части социума, что, несомненно, накладывает свой отпечаток на его взгляды, психологию, поведение и, самое главное, на его повествовательную деятель-

ность. Поэтому и принадлежность нарратора своему поколению, и наследуемые им традиции, и его причастность к национальной или общественной жизни, к определенному социальному слою или группе, течению общественной мысли, условия воспитания, семья, бытовое окружение и т.п. имеют огромное значение.

Для лингвофольклористического исследования важно исследование образа нарратора, что поможет включить сказочный текст в контекст синхронических и диахронических процессов, и определить их особенности по отношению к предыдущему и последующему вариантам.

ЛИТЕРАТУРА

Զիվանյան Ա.Յ., (2008), Յրաշապատում հեքիաթի պոետիկան. համեմատությունը հեքիաթի համատեքստում, Բանասիրական գիտությունների դոկտորի գիտ.աստ. հայցման ատենախոսություն, Երևան:
Black, Elizabeth (2006). Pragmatic Stylistics. Edinburgh: Edinburgh University Press.
Bruford, A. J. & Macdonald, D.A. (eds.) (1994). Scottish Traditional Tales. Edinburgh:
Polygon.
Degh, Linda (1995). Narrative in Society: A Performer Centered Study of Narration. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica. FFC.
Holbek, Bengt (1987). Interpretation of Fairy Tales. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica. FFC.
Matheson, William (1996). The Process of Revival Goes On. North Uist Collecting Expeditions. // The Carrying Stream № 4.
Siikala, Anna-Leena (1990). Interpreting Oral Narrative. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica. FFC.
Барт, Ролан (2008). Нулевая степень письма. Москва: Академический проект.
Бахтин М.М. (1979). Проблемы поэтики Достоевского. Москва: Советская Россия.
Ватагина М. (сост.) (1971). Тувинские народные сказки. Москва: Наука.
Жданова А.В. (2007). Структура повествования в условиях ненадежного нарратора. Авотореферат дисс. на соиск..... канд. фил. наук. Самара.
Ильин И.П. (2001). Постмодернизм. Словарь терминов. Москва: Intrada.
Пропп В.Я. (1998). Поэтика фольклора. Москва: Лабиринт.
Падучева Е. В. (1996). Семантические исследования. – Москва: Школа «Языки русской культуры».
Эко, У. (2002). Шесть прогулок в литературных лесах. Санкт-Петербург: Симпозиум.
Эко, У. (2003). Поэтика Джойса. Санкт-Петербург: Симпозиум.
www.folktale.net/ folktales 4u

Gohar Melikian

NARRATOR AS A SUBJECT OF LINGUOFOLKLORISTIC RESEARCH

Summary

The narrator is the real basis of our linguofolkloristic study. Having pursued research on the theory of the narrator we took notice of some major differences between a folktale narrator and a narrator of a piece of literature. The folktale narrator is the factual teller of the tale and is immanent to the narrative, while the narrator in literature is fictitious and virtual. Putting special stress on the observation of natural narrative situation, we have grouped the tellers on the basis of different criteria. One of them is modality. Modality is particularly important in a narrative situation because of its strongly interpersonal function. Taking pleasure in a folktale is a matter of personal goals of the narrator. Narrators often interpret and modernize the folktales making them attractive for perception and consumption.

Ազատ Եղիազարյան

ԵՐԵՔ ՀԵՔԻԱԹ

1

«Քաջ Նազարի» սյուժեն աշխարհի ամենատարածված հեքիաթային սյուժեներից է: Թումանյանի երկերի ակադեմիական հրատարակության ծանոթագրություններում բերվում են երեսունից ավելի հեքիաթների անվանումներ, որ հաշվի է առել Թումանյանը իր հեքիաթը գրելիս: Դրանց մեջ ամենահայտնիներից մեկը գերմանական «Քաջ դերձակը» հեքիաթն է, որ մշակել են Գրիմ եղբայրները: Այս հոդվածում քննարկվող երեք հեքիաթներից մեկը լինելու է այդ հեքիաթը:

«Քաջ դերձակը» սյուժետային մի քանի կետեր ունի, որոնք նրան մոտեցնում են Թումանյանի հեքիաթին: Եվ դրանց մեջ թերևս ամենակարևորը սկիզբն է: Թումանյանի հեքիաթի սկզբում արևի տակ նստած Նազարը զայրացած հարվածում է իր դեմքին նստած ճանճերին և սպանում: Իր արածից զարմացած, տերտերին գրել է տալիս իր քաջագործության մասին մի լաթի վրա և լաթը դրոշակ դարձրած, սկսում է իր ճանապարհորդությունը: Գերմանական հեքիաթում դերձակը մուրաբան քսում է հացին, դնում մի կողմ, ճանճերն էլ հավաքվում են հացի կտորի վրա: Դերձակն էլ է զայրանում, շորով հարվածում է ճանճերին և յոթին սպանում: Գերմանացին ավելի համեստ է և չի հավակնում հազարին սպանած լինել: Բայց նա էլ իր քաջագործության մասին որոշում է պատմել աշխարհին, իր գոտու վրա գրում է մի զարկով յոթին սպանելու մասին և գնում ճանապարհորդության:

Հետագա դրվագներում էլ նմանություններ կան. հատկապես դերձակի հանդիպումը հսկաների հետ (հիշենք, որ Քաջ Նազարն էլ հանդիպում է յոթ հսկաներին):

Բայց հենց սկզբից մենք տեսնում ենք էական տարբերություններ երկու հեքիաթների միջև: Գերմանական հեքիաթի հերոսը, ինչպես հետո հասկանում ենք, Քաջ Նազարի նման միամիտ չէ: Քաջ Նազարն հավատում է, որ ինքը իսկապես մի հերոս է և մինչև հիմա իր հարգը չի իմացել: Գերմանացին էլ է զարմանում իր քաջության վրա, բայց նա անմիջապես որոշում է եղածից օգուտ քաղել: Նա որոշում է, որ քաղաքը պետք է իմանա այդ մասին: Դերձակի այս որոշման մեջ կա նրա հետագա գործողությունների սաղմը: Նա չի մնում հանգամանքների գերին, այլ հմտորեն օգտագործում է յոթ շնչավոր սպանելու դրվագը և դրա հետ միասին ընդառաջ գնում այնպիսի բաների, որոնք իրեն դիրք և հարստություն պիտի բերեն: Դերձակի հետագա բոլոր գործողություններն ի հայտ են բերում մի հմուտ արկածախնդրի, որը բոլոր փորձությունների միջից հաղթանակով է դուրս գալիս: Հանդիպում է հսկայի, որը սկզբից արհամարհանքով է նայում նրան: Բայց խորամանկ դերձակը այնպես է նրան, իսկ հետո նրա եղբայրներին շփոթեցնում, որ նրանք սկսում են իսկապես վախենալ դերձակից: Հետո առանց տատանվելու մտնում է թագավորական ծառայության, կատարում թագավորի բոլոր պայմանները և ամուսնանում արքայադստեր հետ:

Այսինքն՝ գերմանական հեքիաթի հերոսը կանգնած է հեքիաթային այն հերոսների շարքում, որոնք թեև սկզբում խեղճ կամ արհամարված մարդիկ են, բայց իրենց խելքի, խորամանկության և նաև անվախության շնորհիվ հասնում են այն ամենին, ինչ ուզում են: Բայց մենք հասկանում ենք, որ Թումանյանի հեքիաթի հետ այսպիսի հերոսը գրեթե ոչ մի ընդհանուր բան չունի, բացի ճանճեր սպանելու բարեբախտությունից և այս կյանքի բարձունքներին հասնելուց:

Թումանյանի հերոսն ինքը ոչինչ չի ձեռնարկում: Պատահականությունների հոսանքը նրան քշած տանում է: Ամեն ինչ ստացվում է անկախ նրա կամքից (բացի իր քաջության մասին լաթի վրա գրել տալը. բայց ոչ տերտերը, ոչ էլ ինքը՝ Նազարը, չէին մտածում այն հետևանքների մասին, որը ունենում է այդ անմեղ թվացող կատակը): Թումանյանը ստեղծում էր իսկապես մի ուժեղ կերպար, որն իր մեջ պետք է արտացոլեր մարդու և մարդկային հասարակության ամենամեծ արատներից մեկը, և արդեն դրանով այս հեքիաթին բոլորովին առանձնահատուկ տեղ է վիճակված աշխարհի հեքիաթների մեջ (բանահյուսական և գրական): Իզուր չէր Թումանյանը, որը բավական ժլատ է եղել ինքնագնահատականներում, այնքան բարձր կարծիք արտահայտում իր այս գործի մասին. «Իմ կարծիքով՝ ես մի հեքիաթ եմ մշակել կարգին (գուցե չնչին պակասություններ ունենա, ով գիտի), և դա «Քաջ Նազարն է»: Եվ ասենք միանգամից, որ Քաջ Նազարի սյուժեի հետագա բոլոր մշակումները հայ գրականության մեջ ելել են Թումանյանի ստեղծած կերպարից, անկախ այն բանից, թե ինչ չափով և ձևով են պահպանել նրա մեկնաբանությունը: Այս իրողությունը վերաբերում է նաև հայ գրականության երկրորդ մեծ «Քաջ Նազարին», այսինքն՝ Դեմիրճյանի կատակերգությանը:

Վերհիշենք Թումանյանի հեքիաթի կարևորագույն պահերը և հասկանանք նրա հերոսի գործողությունների տրամաբանությունը: Նույնիսկ ճանճեր սպանելու դրվագը իր նախաձեռնության արդյունքը չէր: Կինը նրան վռնդել էր տնից, և նա ամբողջ գիշերն ու ցերեկվա մի մասը մնացել էր դրսում, ճանճերը վրա էին տվել, և Նազարն ստիպված էր եղել իր ուժը ցույց տալ: Մնացած բոլոր դրվագներում նա կրավորական դերում է: Պատահաբար ընկնում է հարսանիք, միամիտ ու պարծենկոտ հարսանքավորներն են նրա փառքը գովերգում և տարածում ամբողջ շրջակայքում: Իր դերն է կատարում, իհարկե, տերտերի կատակը: Հսկաներին է հանդիպում, ինքը նրանցից է վախենում, բայց հսկաները, որոնք արդեն լսել էին նրա ուժի ու չեղած քաջագործությունների մասին (հարսանքավորների շնորհիվ), իրենք են սարսափահար լինում և նրան առաջարկում իրենց հպատակությունը: Վագր է լույս ընկնում, վախից ընկնում է վագրի վրա և վագր թամբողի հռչակ է ստանում: Եվ այլն, և այլն: Այսպես էլ հասնում է թագավորի իշխանությանն ու փառքին: Ինքն էլ վերջում ընդհանրացնում է՝ «Ի՞նչ քաջություն, ի՞նչ խելք, ի՞նչ հանճար. դատարկ բաներ են բոլորը: Բանը մարդուս բախտն է: Բախտ ունե՞ս՝քեֆ արա» (Թումանյան 2002, 79):

Ընթերցողներին սովորաբար ամենից շատ դուր է գալիս հեքիաթի հենց այս կողմը՝ անարժան մարդը բախտի շնորհիվ հասնում է ամենամեծ բարձունքներին, իսկ արժանիները մնում են... Անշուշտ, Թումանյանի հեքիաթը այս մեկնաբանության համար բոլոր հիմքերը տալիս է: Բայց «Քաջ Նազարը» ավելի խորն է, քան կարելի է համարել միայն վերը բերված մեկնաբանության հիման վրա:

Նորից դառնանք սկզբնական դրվագներին: Հիշենք հարսանիքը: Մարդիկ տեսնում են Նազարի դրոշակը և ... հավատում, որ այս խեղճ ու կրակ մարդը կարող է մի զարկով հազարին սպանել: Դեռ բացատրում են, որ իսկական սրով սովորական իսկաներն էլ կարող էին հազարին սպանել: Իսկ Քաջ Նազարի կողքից կապված ժանգոտ թրի կտորով միայն դրա տիրոջ պես մեծ հերոսները կարող են հազար մարդու սպանել: Այս էլ քիչ է. գտնվում են մարդիկ, որոնք վկայում են Նազարի քաջագործությունները: Հետո էլ տեղն ու տեղը երգեր են հորինում Նազարի մասին և երգում հարսանիքում: Իհարկե, Նազարը ոչ մի մեղք չունի այս ամենի մեջ: Նա ինքն է զարմանում, որ մարդիկ իրեն այսպես փառաբանում են: Ահա թե ինչ է տեղի ունենում Նազարի՝ պատերազմից վերադառնալուց հետո. «Ժողովուրդը հաղթական կամարներ է կապում, աննկարագրելի ոգևորությամբ, ուռաներով ու կեցցեներով, երգով ու երաժշտությունով, աղջիկներով ու ծաղիկներով, պատգամավորություններով ու ճառերով առաջն է դուրս գալի, էնպես մի փառք ու պատիվ, որ «Նազարը մնացել էր ապշած, շշկլված»: Երևի ինչ–որ պահից Նազարը կարող է և հավատալ, որ ինքն այսպիսի իսկա է: Ամեն մի հերթական փորձություն նրան պետք է սթափեցնի, սակայն մարդիկ թույլ չեն տալիս, որ նա սթափվի, և վախից ուշքի գալով, նա արդեն հայտարարում է, որ հազիվ էր վագրին ձի շինել, նստել վրան: Ահա այստեղ հասնում ենք մի կետի, որը գլխավորն է կամ գոնե ամենաարժեքավորը այս հեքիաթում:

Ի՞նչ է բախտը: Միայն այն, որ Քաջ Նազարը ընկնում է վագրի մեջքին կամ փտած ծառի իսկայական ճյուղը մնում է նրա ձեռքի՞ն: Այսինք, միայն հանգամանքների բարեհաջող դասավորությո՞ւնը: Թումանյանն ավելի խոր մեկնաբանություն է տալիս բախտ կոչվածին: Քաջ Նազարի բախտի ամբողջ գաղտնիքը մարդկային հոգեբանության մեջ է: Հարսանքատանը որևէ մեկի մտքով չի անցնում հավատալ աչքով տեսածին և ստուգել, թե այդ խեղճուկրակ մարդը գոնե մի շնչավորի, որը ճանճից մի քիչ մեծ լինի, կկարողանա՞ հաղթել կամ քաջություն կունենա՞ նրա հետ կռվելու: Բավական է, որ լաթի կտորի վրա գրված է, և բավական է, որ իրենցից մեկը պարծենկոտությունից դրդված հաստատում է գրվածը: Քաջ Նազարի իսկայությունն արդեն փաստ է: Եվ աշուղի երգը վավերացնում է այդ փաստը: Դրանից հետո արդեն Նազարի համբավն իր գործն անում է: Յոթ իսկաներից ամեն մեկը կարող էր գոռալ կամ սպառնալից որևէ շարժում անել, և Նազարը լեղապատառ կլիներ: Բայց նրանց հոգեբանությունն այնպիսին էր, որ նրանք Նազարի՝ վախից դողալը պետք է համարեին նրա դյուցազնական զայրույթի արտահայտություն: Հետո էլ ոչ մեկի մտքով չէր անցնի նույնիսկ կասկածել, թե Քաջ Նազարը ծառ է արմատահան արել և գնում է թշնամու զորքի վրա, փտած ճյուղը այլևս փտած ճյուղ չէ, այլ արմատահան արված իսկայական ծառ ...

Թումանյանի հեքիաթի որոշ երանգներ հասկանալու համար օգտակար կլիներ գրական տեքստը համեմատել սկզբնաղբյուրների, այսինքն՝ ժողովրդական հեքիաթների հետ, որոնց հիման վրա Թումանյանը գրել է «Քաջ Նազարը»: Բայց այստեղ ես հնարավորություն չունեմ նման մեծածավալ աշխատանք կատարելու (Թումանյանն օգտագործել է հայկական և այլ ժողովուրդների բազմաթիվ հեքիաթներ): Կբավարարվեմ միայն հայկական, Թումանյանի հեքիաթին ամենից մոտ տարբերակով՝ «Դժիկոնով» (որը գրի է առել Գարեգին Սրվանձտյանը.

տե՛ս նրա «Համով–հոտով» ժողովածուն, վերահրատարակված նրա երկերի ակադեմիական երկհատորյակում) (Սրվանձտյանց 1978): «Քաջ Նազարի» և՛ սյուժեն, և՛ հերոսի բնութագիրը իսկապես մոտ են ժողովրդականին: Բայց տարբերությունները նս էական են: Թումանյանի հեքիաթի ամենակարևոր դրվագներից մեկը՝ հարսանիքը, ժողովրդականում չկա: Ժողովրդականում չկան և այն երգերը, որոնցով հարսանքավորներն ու մյուսները փառաբանում են Նազարին: Բայց Թումանյանի հեքիաթում Նազարի իսկական հաղթարշավը սկսվում է հենց հարսանիքից, հարսանքավորների միամտությունից և անբանականությունից: Թումանյանն այսպիսով ընդգծում է ամբոխի դերը Նազարի «բախտի» մեջ:

Ձին, որին բերում են Քաջ Նազարի համար, ավելի խելոք է, քան մարդիկ: Հիշու՞մ եք. «Նազարի տակի նժույգը, որ տեսնում է՝ վրեն ինչ անպետքի մինն է նստած, խրխնջում է, գլուխն առնում ու թռչում առաջ, ուղիղ դեպի թշնամու բանակը: Զորքերը կարծում են, Քաջ Նազարը հարձակվեց, ուռռա են կանչում...» և այլն (Թումանյան 2002, 77): Բայց ձիու այս պարզատեսությունը մեզ ստիպում է դիմել երրորդ հեքիաթին:

2

Հանս Քրիստիան Անդերսենի «Թագավորի նոր հագուստը» հեքիաթը Թումանյանի «Քաջ Նազարի» կապակցությամբ չի հիշվել (գոնե ես այդ մասին չգիտեմ): Սյուժետային ընդհանուր կետեր Թումանյանի հեքիաթի հետ չունի: Ամբողջովին կամ հիմնականում Անդերսենի երևակայության ծնունդն է:

Բայց իր ոգով այս հեքիաթը շատ ավելի մոտ է «Քաջ Նազարին» քան բոլոր այն հեքիաթները, որոնք հենվում են նույն կամ նմանատիպ սյուժեի վրա: Հիշենք Անդերսենի հեքիաթը: Երկու ճարպիկ մարդիկ հայտնվել են մի քաղաքում և հայտարարել, որ իրենք հյուսում են շատ նուրբ կտոր: Այդ քաղաքի թագավորը, որ շատ էր սիրում նոր հագուստներ ունենալ, անմիջապես որոշում է երկու վարպետներին նոր հագուստ պատվիրել: Տալիս է վարպետներին, ինչ նրանք պահանջում են, իսկ նրանք իսկայական գումարներ և ակնեղեն են պահանջում՝ կտորը հյուսելու և հագուստ կարելու համար: Վարպետները խաբում են թագավորին և ժողովրդին: Բայց նրանք շատ փորձված և մարդկային հոգեբանությունը լավ հասկացող խաբեբաներ են: Նրանք հենց սկզբից հայտարարել են, որ իրենց կարած հագուստը կախարդական հատկություններ ունի և անտեսանելի կլինի նրանց համար, ովքեր իրենց տեղում չեն կամ անհույս հիմարներ են: Եվ երբ թագավորն իր հավատարիմ և փորձված առաջին նախարարին ուղարկում է վարպետների գործը տեսնելու, այս վերջինը ոչինչ չի տեսնում, որովհետև տեսնելու բան չկար: Բայց խեղճ նախարարը չէր կարող այդ մասին ասել բարձրաձայն: Նախ, իրեն կգրեին անհույս հիմարների շարքում կամ կհայտարարեին, որ նա իր տեղում չէ, և նա կզրկվեր ամեն ինչից: Հետո ինքն է սկսում կասկածել, որ երևի միայն ի՞նքը չի տեսնում: Եվ հայտարարում է, որ իրոք հրաշալի կտոր է ստեղծվել, միանգամայն արժանի իր թագավորին: Գալիս են թագավորի մյուս պալատականները և նույն վախից դրդված, գովում ու փառաբանում են վարպետների գործը: Թագավորին մնում էր փորձել չտեսնված կտորից կարված հագուստը: Վարպետները կատարում են բոլոր պահանջվող գործողություններն ու

շարժումները, գովում իրենց կատարած գործը, և թագավորը ուռած–փքված դուրս է գալիս իր հպատակների առջև: Թագավորի մտքով արդեն չի անցնում, որ իրեն խաբում են: Բոլորը ծափահարում են, բոլորը հիացած են: Նրանց թվում է, որ թագավորը այնպիսի նուրբ զգեստ է հագել, որ մերկ է թվում:

Բայց սա այն նույն մթնոլորտն է, որ տիրում էր «Քաջ Նազարում», նույն հիվանդությունը: Մարդիկ չեն տեսնում այն, ինչ պարզ երևում է: Նրանց ուղեղը մթագնված է խաբկանքով, որը կարող է տարածվել տարբեր ձևերով: «Քաջ Նազարում» դրա սկիզբը տերտերի կատակն է, իսկ Անդերսենի հեքիաթում՝ վարպետների ճարպիկ խաբեությունը: Թումանյանը որևէ մեկին չի առանձնացնում, իսկ Անդերսենը ստեղծում է բացասական հերոսների մի փոքրիկ շարք՝ վարպետները, թագավորն ինքը, իր պալատականները: Ընդ որում, Անդերսենն այդ հերոսներից ամեն մեկի համար գտնում է ճշգրիտ նրբագծեր: Իսկ Թումանյանը ավելի ուշադիր է ամբոխային հոգեբանության հանդեպ, ամբոխային նախապաշարումների հանդեպ, որի մեխանիզմը նա վերարտադրում է անգերազանցելի վարպետությամբ: Բայց երկուսին էլ հետաքրքրում է ահա այդ մեխանիզմը՝ ինչպե՞ս է լինում, որ հազարավորները ինքնակամ զոհ են դառնում այս կամ այն մարդու, առողջի կամ խելագարի, լուրջ նպատակներով կամ կատակի համար հրապարակ նետված առասպելին:

Վերջաբաններն իրարից տարբեր են: Թումանյանի հերոսը ապրում է մինչև հիմա ու վայելում իր թագավորությունը, իսկ Անդերսենի հեքիաթում հայտնվում է երեխան, և նրա խոսքերը բացում են բոլորի աչքերը: Անդերսենի հեքիաթի վերջին ավելի մոտ է Դեմիրճյանի կատակերգության վերջաբանը՝ Ուստիանի հայտնվելը և Նազարին թախտի տակ հալածելը: Այստեղ էլ Ուստիանն է երեխայի դերը կատարում: Բայց Անդերսենի հեքիաթի մանուկը ավելի մեծ բովանդակության կրող է: Ուստիանը պարզապես ի սկզբանե գիտե Նազարին: Իսկ երեխայի մեջ խոսում է մանկական գիտակցության մաքրությունը, ազատությունը հասարակական մտածողության կապանքներից: Ահա այստեղ Քաջ Նազարի ձին և այս երեխան նույնանում են իրենց կատարած դերով: Ձին ևս ազատ է ամբոխի մտածողության և հոգեբանության արատներից և իր անսխալ բնազդով զգում է, թե «ինչ անպետքի մինն է» Քաջ Նազարը: Բայց ձին չէր կարող իր զգացածը հայտարարել, դրա համար էլ նրա զգացողությունը մնում է փոքրիկ դրվագի սահմաններում, իսկ երեխան միամտորեն ասում է, որ թագավորը մերկ է, և բոլորի աչքերը բացվում են:

Մի քիչ գուցե անսպասելի թվա, բայց, իսկապես, Անդերսենի հեքիաթը օգնում է ավելի խորությամբ բացահայտել Թումանյանի հեքիաթի բովանդակության հարստությունը: Այստեղ չկա պարզատես երեխան, և խաբկանքը չի բացվում: Բայց պարզվում է խաբկանքի էությունը, ամբոխի անբանականությունը, ակնհայտ իրողությունները տեսնելու անկարողությունը, խնդիր, որն այնքան հուզել է Թումանյանին իր ողջ ստեղծագործական կյանքի ընթացքում:

Երեխան (ու ձին) տեսնում է պարզ ճշմարտությունը, այն, ինչ տեսնելու ընդունակությունից զրկված են մեծահասակ ու խելոք մարդիկ:

Այս հեքիաթների վերջաբանները երկու տարբեր ընդհանրացումներ են: Անդերսենի հեքիաթի «մեխը» հենց երեխայի խոսքերն են և թագավորի մերկության բացահայտումը, իսկ Թումանյանի հեքիաթի «մեխը»՝ Քաջ Նազարի հավերժա-

կանությունը: Գուցե Անդերսենի հեքիաթի վերջաբանը թելադրված էր արևմտյան ռացիոնալիզմից, իսկ Թումանյանինը՝ արևելյան հայեցողականությունից: Բայց երկուսն էլ խորն են, հավերժական:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Թումանյան Հովհ., (2002), Քաջ Նազար // Հեքիաթներ, Երևան, Արևիկ:
Սրվանձտյանց Գ., (1978), Համով–հոտով// Երկեր, Երևան, ԳԱ հրատ.:

Azat Yeghiazarian

THREE TALES

Summary

The article is an attempt of a comparative study of Grimms' 'The Gallant Tailor' and Hovhannes Toumanian's folklore based tale 'Nazar the Brave'. The similarity of the Armenian and German tales is obvious and easily recognizable. A closer reading of Toumanian's story reveals semantic levels, which bring it close to another well-known tale, Hans Christian Andersen's 'The Emperor's New Clothes'. In both Toumanian's and Andersen's narratives we come across key personages who perceive things as they are and are not mesmerized by the stupidity and snobbism of the society.

Անահիտ Վարդանյան

ԲԱՆԱՀՅՈՒՍԱԿԱՆ ՆՅՈՒԹԵՐԻ ՄՇԱԿՄԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ՀՈՎՀ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐՈՒՄ

Ժողովրդական բանահյուսության նկատմամբ Թումանյանի հետաքրքրությունն ու սերն սկսվում է վաղ մանկության տարիներից և հարատևում նրա ողջ ստեղծագործական կյանքի ընթացքում: Հենց փոքրուց նա անհագորեն կլանել է ծնողներից, խաղընկերներից և գյուղի մեծերից (որոնցից յուրաքանչյուրն, ըստ գրողի դիպուկ բնորոշման, «ավանդությունների, առասպելների, հին զրույցների, ժողովրդական հավատալիքների մի շտեմարան, մի թանգարան է») (Թումանյան VI, 42) լսած և ժողովրդական հյութեղ լեզվով վերարտադրված հեքիաթները, զրույցներն ու երգերը: Մանուկ Հովհաննեսի զգայուն հոգու վրա առանձնապես խոր հետք են թողել ընկերոջ՝ բանաստեղծական խառնվածքի տեր Նեսոյի պատմած հեքիաթները ամառվա լուսնկա գիշերներին: Հետագայում՝ հայրենի գյուղից հեռանալուց հետո էլ, Թումանյանը չմոռացավ ընկերոջը, որն «էնքա՜ն հեքիաթ գիտեր, էնքա՜ն հեքիաթ գիտեր, ո՛չ ծեր ուներ, ո՛չ տուտը» (Թումանյան V,142): Վաղ մանկությունից այսպիսի ուսումնառություն անցած գրողը հասուն տարիքում կարող էր ասել. «Էն գլխից, ոչ «դիպվածով» սիրել և հետաքրքրվել եմ հեքիաթներով, լեգենդներով, առակներով և շատերն անգիր գիտեմ դեռ մանկուց» (Թումանյան VI, 164):

Թումանյանի կյանքի և ստեղծագործական ուղու վրա խոր հետք է թողել նաև Լոռու բնաշխարհը՝ իր անկրկնելի բնությամբ և ազգագրական ուրույն նկարագրով ու ավանդներով: Այս առումով ամենից առաջ ու, թերևս, միակ «մեղավորը» մայրն էր: Մահվան անկողնում հիշելով նրան՝ այդ «սարի պախրին»՝ Թումանյանը երախտագիտությամբ ասել է. «...ինչ որ սարի բան կա իմ մեջ – նանիցն է... Ամենաբարձր սարերում, ծաղկոտ տեղերում է պահել ինձ, կանաչներում, աղբյուրների մոտ... շատ բան է տվել ինձ, շա՜տ... » (Թումանյան Նվ. 1969, 314):

Եվ այդուհանդերձ՝ ժողովրդական բանարվեստի նկատմամբ Թումանյանի սերն ու նվիրվածությունը բխում էին ոչ միայն ու ոչ այնքան հայրենի եզերքի նկատմամբ ունեցած նրա պաշտամունքից, որքան այն հանգամանքից, որ մեծ գրողը ժողովրդական բանահյուսությունը համարում էր հայության ազգային ոգու արտահայտիչը, հայ գրականության հիմնական սնուցիչ աղբյուրը, նրա կենսունակության ու առաջընթացի նախապայմանը:

Եվ բանաստեղծը դեռևս 19–րդ դարի վերջերից սկսում է շրջել ժողովրդի մեջ, բուն ակունքներից գրի առնել զրույցներ ու ավանդություններ, հեքիաթներ ու լեգենդներ՝ նպատակ ունենալով ժողովրդական արվեստի հնարավորինս շատ բեկորներ փրկել ժամանակի կորստաբեր ճիրաններից: Նրա բանահավաքչական առաջին փորձերը՝ լոռեցիների մասին զանազան զվարճալի պատմություններ, որոշ մշակմամբ տպագրվել են ժամանակի մամուլում: Միաժամանակ Թումանյանը հանդես է եկել բանահյուսական հենք ունեցող իր առաջին ստեղ-

ծագործություններով՝ «Շունն ու կատուն», «Անբախտ վաճառականները», «Գուքանի երգը», «Հին օրհնություն», «Մարոն» և այլն:

Ավելի ուշ՝ 1909 թ., դիմելով հասարակության լայն զանգվածներին, Թումանյանը գրել է. «Հեղինակը խնդրում է, ով մեր ժողովրդի հեքիաթներից գիտի, բարեհաճի գրի առնի էնպես, ինչպես որ կա, առանց փոխելու լեզուն ու բովանդակությունը, թեկուզ շատ անգամ բամբառակ, նշանակի իր հասցեն և թե որտեղից է լսել, ուղարկի «Тифлис, Вознесенская 18, Ов. Туманянцу» («Մանկական գրադարանի ազդ»):

Թումանյանի այս կոչին արձագանքում են շատերը: Ինչպես հիշում են նրա ժամանակակիցները, նա համարյա ամեն մի գավառում ուներ իր «թղթակիցները»:

Հովհ. Թումանյանը ժողովրդական բանահյուսությանը մոտեցել է ոչ միայն որպես ընթերցող կամ նրանից իր գրական երկերի համար նյութեր ու կերպարներ քաղող, այլ նաև որպես գիտնական–հետազոտող: Նա ամենայն լրջությամբ և ուշադրությամբ ուսումնասիրել է հայ և այլ ժողովուրդների բանահյուսական նմուշներն ամփոփող զանազան ժողովածուներ, քննել դրանց պատրաստման սկզբունքները և բերած նպաստը բանահյուսական գիտությանն ընդհանրապես:

Թումանյանի անձնական գրադարանի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ նա լավատեղյակ է եղել ժամանակի ռուսական և եվրոպական բանագիտության իրավիճակին ու նվաճումներին, մշտապես հետաքրքրվել է բանահյուսությանն առնչվող նոր հրատարակություններով ու տեսակետներով, որոնք կրթել են նրա գրական ճաշակը, հնարավորություն տվել կողմնորոշվելու ստեղծագործական և բանագիտական բարդ խնդիրների մեջ:

Գիտակցելով, որ բանահյուսական նյութերը արժանի են հետաքրքրության և մանրակրկիտ հետազոտության, Թումանյանը չէր բավականանում միայն գրասեր հասարակությանը հորդորելով՝ հավաքել և ուսումնասիրել դրանք, այլև ինքն էր մշակում ժողովրդական երգեր, զրույցներ, լեգենդներ ու հեքիաթներ՝ հարստացնելով մեր գրականությունը բազմապիսի գեղեցիկ և ինքնատիպ ստեղծագործություններով, որոնք նշանավորում են Թումանյանի գեղարվեստական անհատականության հասունացումը, ժողովրդի կենսափիլիսոփայության ու հոգեբանության արտացոլումը գրականության մեջ՝ նրա գեղարվեստական մտածողությանը հարազատ եղանակով:

Թումանյանն առաջիններից մեկն էր, որ կոչ էր անում հայ գրողներին՝ աներկյուղ դիմել ժողովրդական բանահյուսությանը և ստեղծագործաբար յուրացնելով այն՝ գրականությունը թարմացնել մի նոր, կենսաբեր հոսանքով: «Սա է էն ուղիղ ճանապարհը,— գրում է նա,— որով հործանք պետք է տալ, ներս բերել առողջ ժողովրդական ստեղծագործությունները և ուժեղ, հարուստ, կենդանի լեզուն» (Թումանյան VI,161):

Ինքը՝ Թումանյանը, «երկրից երկիր, լեզվից լեզու, ազատ, անպասպորտ», թափառող բանահյուսական նյութը մշակել է այնպես, որ այն ժողովրդական ստեղծագործության ոգուն հարազատ մնալով հանդերձ, ունենա ավելի բարձր ու անթերի գեղարվեստական մակարդակ, որը ենթադրում է տվյալ ստեղծագործության մեջ ժողովրդական բանարվեստի ընտիր նմուշների ներթափանցում, միահյուսում, հարստացում:

Բայց ամեն մի նոր գաղափար իր կենսագործման ճանապարհին հանդիպում է արգելքների, և շուտով մամուլում երևում են հոդվածներ (Դրամբյան 1909, Համալյան 1913), որտեղ Թումանյանի «Ծիտը» և «Գառնիկ ախպեր» գործերը համարվում են... գրագողություն՝ ժողովրդից: Ի պատասխան այս մեղադրանքների՝ Թումանյանը հանդես է գալիս իր հայտնի բանավիճային հոդվածներով (Թումանյան 1909, 1913), որտեղ նա հրապարակում է բանահյուսական նյութերի գեղարվեստական մշակման իր սկզբունքներն ու մեկնաբանությունները: Նա իրավամբ հայտարարում է, որ «էն ժողովրդական հում նյութերի համար է, որ բանահավաքները գրում են՝ որտեղ են լսել, երբ են լսել, ով է պատմողը, քանի տարեկան և այլն, և այլն, որովհետև էն արձանագրություն է, պրոտոկոլ է, և պարտավոր են նույնիսկ նրա սխալներն էլ էնպես գրի առնելու, ինչպես որ կան: Իսկ մշակածի, գրական լեզվով պատմածի, փոփոխածի, զանազան վարիանտներից կազմածի, չափական ձևի վերածածի վրա չպետք է էլ գրվի, նա արդեն ժողովրդականը չի, թեև բնագիրը ժողովրդականիցն է առած» (Թումանյան VII, 71): Ըստ Թումանյանի՝ գրողի գեղագիտական ինքնատիպ ըմբռնումների ու անհատականության շնորհիվ ժողովրդական անմշակ ստեղծագործությունը տարբեր է արվեստի երկից, որովհետև, «բանահավաքն ուրիշ է, բանաստեղծն՝ ուրիշ, մեկի գրածի պատասխանատուն ժողովուրդն է, մյուսինը՝ ինքը» (Թումանյան VII, 72): Վերջապես, «հեքիաթները գրական մարդիկ չեն հորինում, այլ առնում են ժողովրդականը ու պատմում» (Թումանյան VI,161):

Ուսումնասիրելով Թումանյանի ստեղծագործական ձեռագրերը՝ տեսնում ենք, որ ժողովրդական հեքիաթների մշակման վրա աշխատելիս նա, ինչպես նշվեց վերը, դրսևորել է իրեն ոչ միայն որպես տաղանդավոր գրող, այլև որպես պրպտող մտքի տեր գիտնական–բանասեր: Նյութն ըստ հնարավորին լրիվ և բազմակողմանի ուսումնասիրելու համար Թումանյանը կարդում է համապատասխան գրականություն, փորձում բացատրել հեքիաթներում հանդես եկող այս կամ այն խորհրդանիշը՝ դիմելով հին հունական, եգիպտական, ասորական ու եբրայական դիցաբանություններին: Դրանում համոզվում ենք՝ քննելով, օրինակ, «Եղեմական ծաղիկը» հեքիաթի մշակմանը վերաբերող ինքնագրերն ու անտիպ նյութերը (ԳԱԹ, № 133), որտեղ գրողը նմանություններ ու տարբերություններ է բացահայտում այս հեքիաթի՝ հայ և ուրիշ ժողովուրդների մեջ տարածված տարբերակների միջև, բերում դրանց առանձին դրվագների համառոտ բովանդակությունը, բաղդատում հեքիաթների այս կամ այն մոտիվը ըստ այլևայլ գրառումների:

Թումանյանը չէր ընդունում ոչ մի թերացում, ոչ մի անփութություն, երբ խոսքը վերաբերում էր ժողովրդական բանարվեստին, որի նկատմամբ նրա սերն ու պատկառանքն անսահման էին: Բանահյուսության նկատմամբ նրա լուրջ վերաբերմունքն է պատճառը, որ դեռ 1907 թ. մոտ 400 հեքիաթ ուսումնասիրած արվեստագետը 15 տարի հետո միայն, 1923 թվականին է իրեն պատրաստ համարում ասելու. «Բոլոր ժողովուրդների հեքիաթները հավաքել եմ, բոլոր հրատարակություններն իր ժամանակին գնել, պահել, ինչքա՜ն հեքիաթ ունեմ գրելու...» (Թումանյան Նվ. 1969, 313):

Եվ, վերջապես, իր ստեղծագործության նկատմամբ խստապահանջության վկայությունն է նաև այն, որ ազգագրական զանազան ժողովածուներից

ու ամսագրերից և ժողովրդական ասացողներից այնքան խնամքով ժողովելով «Հազարան բլբուլի» բազմաթիվ տարբերակներ՝ 1922 թ. միայն գրում է. «Եվ այժմ եթե ասում եմ՝ «Հազարան բլբուլը» կտամ, որովհետև հավաքել եմ երկար տարիների ընթացքում նրա վաթսունից ավելի վարիանտները» (Թումանյան X, 424)։ Սակայն Թումանյանը այդպես էլ թղթին չհանձնեց իր մտահղացածը՝ ըստ երևույթին իրեն իրավունք չվերապահելով ստեղծելու այս հեքիաթը, որն, ըստ նրա, պետք է լիներ իր ստեղծագործությունների գլուխգործոցը։

Թումանյանը չափազանց բարձր կարծիք ուներ հեքիաթի մասին՝ բնութագրելով այն որպես «գրականության մեջ ամենաբարձր արտահայտությունը, ուր ամբողջը հավիտենական սիմվոլներ են» (նույն տեղում)։ Ըստ նրա դիպուկ բնորոշման՝ «Հեքիաթները անդունդներ են՝ խորը, անծայր, անվերջ» (Թումանյան Նվ. 1969, 233)։

Ինչպես ասացինք, իր մշակած գրեթե բոլոր հեքիաթների վերաբերյալ Թումանյանը նշումներ ու գրառումներ է կատարել։ Կան և՛ նախապատրաստական բնույթի հապճեպ արված սևագիր նշումներ, և՛ ինքնագրեր, որտեղ գրողը զուգադրել ու դասդասել է միևնույն հեքիաթի՝ զանազան տարբերակների միջև ընդհանուր ու էական մոտիվները և արել ուշագրավ դիտողություններ։

Հիմնվելով փաստական այս հարուստ նյութի վրա՝ փորձենք պարզել ժողովրդական հեքիաթների թումանյանական մշակումների հիմնական սկզբունքներն ու ելակետերը։

Ժողովրդական հեքիաթ մշակելիս Թումանյանը բանահյուսական հում նյութն անցկացրել է իր գեղարվեստական անհատականության միջով և ստեղծել նոր, ինքնատիպ ու ինքնուրույն գեղարվեստական գործ, որն ուժեղ է հենց այս երկակիությամբ՝ երկի հիմքում ընկած ժողովրդական տարրերքով և հեղինակի գեղագիտական մտածողության դրոշմով։

Մշակելով ժողովրդական բանարվեստի այս կամ այն նմուշը՝ գրողն ավելի ողորկ ու ցայտուն է դարձրել սկզբնաղբյուրի՝ հաճախ չտարորոշված կամ հետին պլան մղված գաղափարը՝ ելակետ ունենալով բանագիտական իր սկզբունքները։ Հեքիաթներում, օրինակ, իր դավանած գաղափարն առավել որոշակի դարձնելու համար գրողն ընդարձակել ու հարստացրել է այս կամ այն դրվագը, լրացրել նոր մանրամասներով և վարպետորեն միացրել դրանք հեքիաթի ընդհանուր հյուսվածքին։ Այնուհետև. հեքիաթի թումանյանական մշակումներին հատուկ է սյուժետային գծի հստակություն, հանգույցի լուծման և կերպարների բացահայտման վերջնական ավարտվածություն, մինչդեռ սկզբնաղբյուրներն առանձնապես աչքի չեն ընկնում այդպիսի հետևողականությամբ։ Յուրաքանչյուր հեքիաթ ստեղծելիս, այսպիսով, հեքիաթագիրը կատարել է լուրջ, լարված և տքնաջան ստեղծագործական աշխատանք։ Ընդ որում, ժողովրդական բանահյուսական նյութերի գեղարվեստական մշակման առաջին փուլը հատկանշվում է դրանց վրա հեղինակի կատարած համեմատաբար ոչ մեծ ստեղծագործական աշխատանքով, որը սահմանափակվում է ժողովրդական բանարվեստի այս կամ այն նմուշի աննշան շտկումներով, պատմելաձևի ու լեզվաոճական արտահայտչամիջոցների հղկմամբ և ավելորդ կամ ձգձգված մասերի կրճատումով։ Այս պարագայում Թումանյանն իր նախընտրած հեքիաթի մեջ չի ներմուծել

սեփական ստեղծագործական երևակայության ծնունդ որևէ քիչ թե շատ ծավալուն մանրամասն: Այդպիսի հեքիաթներից են՝ «Անհաղթ աքլորը», «Չախորդ Փանոսի հեքիաթը», «Քեֆ անողին քեֆ չի պակսիլ», «Կացին ախպերը», «Ոսկու կարասը» և այլն:

Թումանյանի ինքնագրերում հանդիպում ենք չեչենական մի հեքիաթի վերաբերյալ զանազան նշումների, որոնցից մեկը հեքիաթի սեղմ ուրվագիծն է, մյուսը՝ ավելի ընդարձակ պատում, որն այնուհետև նա դրել է իր «Չախորդ Փանոսի հեքիաթի» հիմքում: Սա այն եզակի դեպքերից է, երբ բանահյուսական նյութը մշակելիս Թումանյանը նկատի է ունեցել միայն մեկ տարբերակ և գրեթե չի շեղվել վերջինիս սյուժետային գծից, երկուսում էլ նույն հերթականությունն ունեն հերոսի՝ անհաջող ելք ունեցող ձեռնարկումները: Բայց ահա՛ վերջաբանը միանգամայն տարբեր է: Սկզբնաղբյուրում մեկը մյուսին հետևած ձախորդություններից տագնապահար հերոսն ի վերջո ներկայանում է անհանգստացած կնոջը և մեկ առ մեկ պատմում գլխին եկածը: Իմանալով, որ ամուսինը կորցրել է ունեցվածքն ու հագուստները, կինը փորձում է հանգստացնել նրան, բայց երբ պարզվում է, որ ամուսինը կորցրել է նաև աչքը և վիրավորել ոտքը, նրա համբերության բաժակը լցվում է. նա վռնդում է տնից հաշմանդամ դարձած և արդեն անպետք ամուսնուն, իսկ ինքն ամուսնանում է ուրիշի հետ և ապրում երջանիկ:

Իհարկե, նման հանգուցալուծումը չէր կարող բավարարել գրողին, և նա հեքիաթը լրացնում է ինքնաստեղծ մի հատվածով, ըստ որի՝ «տկլոր, աչքը հանած, կաղին տալով՝ խեղճ Փանոսը գնում է կորչում» (Թումանյան V, 252)՝ առանց կնոջն անգամ հանդիպելու, և համագյուղացիները որոշում են, որ «Փանոսը խեղդվել է:

Գալիս են, ժամ ու պատարագ են անում, քելեխը տալիս: Կնիկն էլ մի քիչ սուգ է անում, Փանոսին գովում, ափսոսում, հետո մի ուրիշ մարդ է ուզում, հետը պսակվում, գնում» (նույն տեղում):

Թումանյանի մշակած հեքիաթը գրված է փայլուն գրչով, ժողովրդական առողջ հումորով: Այստեղ խտացված գույները հասցվել են տրագիկոմիզմի, և կարդալիս չես կարող չծիծաղել արցունքների միջից:

Ստեղծագործական աշխատանքի բնութագրման առումով՝ ժողովրդական հեքիաթների գեղարվեստական մշակման երկրորդ փուլը ավելի բարդ է, քանի որ այս դեպքում, կատարելով ավելի մանրազնին հետևողական աշխատանք տվյալ հեքիաթի բազմաթիվ տարբերակների վրա, Թումանյանը կերտում է որակապես նոր, կատարյալ ստեղծագործություն: Բազմաթիվ բանահյուսական և ազգագրական ժողովածուներից և, մասնավորապես, «Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа» և «Сборник сведений о кавказских горцах» մատենաշարերի տարբեր հատորներից նա նախապես հավաքել է ինչպես հայկական, այնպես էլ վրացական, ռուսական, ասորական, չեչենական, մենգրելական, իմերեթական, ավարական, ադիգեյական և կովկասյան այլ ժողովուրդների հեքիաթների բազմաթիվ տարբերակներ, համեմատել միմյանց հետ և բանաստեղծի ու փայլուն գեղարվեստագետի եզակի ունակություններով զինված՝ յուրաքանչյուր տարբերակից ընտրել է լավագույնը, հղկել է, հարստացրել նոր կերպարներով ու դրվագներով,

դարձրել ավելի կուռ ու նպատակասլաց և հյուսել իր անգերազանց հեքիաթները՝ «Չախչախ թագավորը», «Կռնատ աղջիկը», «Եդեմական ծաղիկը», «Քաջ Նազարը» և այլն:

Վերջինիս վրա նա աշխատել է առանձնահատուկ սիրով ու նվիրումով՝ հավաքելով ու քննելով նրա երեսունից ավելի տարբերակներ: Դրանում համոզվում ենք՝ ծանոթանալով Թումանյանի արխիվում պահպանված և տարբեր առիթներով արված նրա բազմաթիվ գրառումներին, որոնք այս հեքիաթի զանազան տարբերակների ցանկեր են, նշումներ, ծրագրեր, առանձին տարբերակների կամ մոտիվների բովանդակության համառոտ շարադրանքներ: Ձեռքի տակ ունենալով հեքիաթի տարբերակների այսքան մեծ բազմազանություն՝ գրողի ընտրությունը կանգ է առել ոչ թե հրաշապատում ու ֆանտաստիկ տարրերով լի հեքիաթների, այլ կյանքն ավելի իրականորեն արտացոլող պատումներին և վերջիններիս ու, մասնավորապես, հայկական «Դժիկոն» տարբերակի հիման վրա արարել իր փայլուն «Քաջ Նազարը», որը հայ և համաշխարհային հեքիաթագրության արվեստի բարձրագույն արտահայտություններից է:

Հովհ. Թումանյանին երկար է զբաղեցրել իր հերոսի երգիծական բնութագրականը առավել դիպուկ և հատու արտահայտելու հարցը: Գրողի արխիվում պահպանված տարբեր թերթերի վրա նշված են, օրինակ, ռուսական նմանատիպ հեքիաթների համապատասխան արտահայտությունները՝ «Одним махом сто побивахом» և «На один замах убил сорок богатырей, а мелкой сошки сметы нет» (ԳԱԹ № 145): Մեկ այլ ձեռագրում (ԳԱԹ № 129) բերված են այս արտահայտությունների՝ թուրքական և վրացական տարբերակներում հանդիպող զուգահեռները.

«Թուրք <ական> վար <իանտ> – Մահակի ծերին գրել է տալի.

«Աղա Նազար,

Հար վուրանդա, ղրխի ազար»

(Աղա Նազար,

Ամեն զարկելիս ջարդում է քառասունին):

Վրաց <ական>.

«Չեմի սախելի արի Փասիա

Էրթի կուլաշի մոկլա Ասիա

(Իմ անունն է Փասիա,

Մի զարկով ջարդում եմ հարյուրին):

Նույն թերթիկի վրա գտնում ենք նաև հիշյալ երկտողի թումանյանական մշակումները.

«Էստեղից անցավ Խլնքոտ Նազար,

Որ մի զարկելով՝ փռում է հազար»:

Սա չի բավարարում գրողին, և նա այս երկտողի մշակման հաջորդ փուլում ավելի է շեշտում հեգնական վերաբերմունքը հերոսի նկատմամբ՝ կերպարին տալով կոմիկական «հերոսականության» երանգ.

«Հեյ՜, մերդ մեռնի, Խլ <նքոտ> Նազար,

Որ մի ջարդելով՝ փռում <ես> հազար»:

Սակայն սա ևս ենթարկվել է հետագա մշակման և բյուրեղանալով՝ ստացել բոլորին հայտնի դասական ավարտվածությունը.

«Անհաղթ հերոս Քաջըն Նազար,

Որ մին զարկի՝ ջարդի հազար»:

Բացի այս հեքիաթի բազմաթիվ տարբերակների վրա կատարած ստեղծագործական աշխատանքից, Թումանյանը իր մշակած հեքիաթի մեջ միահյուսել է և ինքնուրույն ստեղծած կտորներ՝ Նազարին հարսանքատանը և պատերազմի հաղթական ավարտից հետո փառաբանող չափածո հատվածները, ինչպես նաև Նազարի հարսանիքին հարս ու փեսային գովերգող երգերը, որոնք ոչ միայն չեն խախտել հեքիաթի ամբողջականությունը, այլև, ընդհակառակը, նրան տվել են ժողովրդական պատումի անկրկնելի հմայք և ինքնատիպ ազգային կոլորիտ: Այդ երգերը կարծես ժողովրդական խաղիկներ լինեն՝ իրենց գունեղությամբ, ազգային ոգով, հումորով, չափազանցություններով ու պատկերավորությամբ և, վերջապես, իրենց կառուցվածքով, ռիթմով, լեզվով ու ոճով.

Օրինակ՝

Բարով եկար, հազար բարի,
Ղըզոր արծիվ մեր սարերի,
Թագ ու պարծանք մեր աշխարհի:
Անհաղթ հերոս Քաջըղ Նազար,
Որ մին զարկես՝ ջարդես հազար:

Խեղճ տըկարին դու ապավեն,
Ազատ կանես ամեն ցավեն,
Մեզ կըփրկես անիրավեն.
Անհաղթ հերոս Քաջըղ Նազար,
Որ մին զարկես՝ ջարդես հազար (Թումանյան V, 239):

Կամ՝

Էս աշխարհքում
Մարդկանց շարքում
Ո՞վ կլինի քեզ հավասար,
　　Ո՜վ Քաջ Նազար:

Ահեղ վագրին
Արիր քո ծին,
Հեծար անցար դու սարեսար,
　　Ո՜վ Քաջ Նազար:

Մեզ փրկեցիր,
Ազատեցիր,
Փառք ու պարծանք քեզ դարեդար,
　　Ո՜վ Քաջ Նազար (Թումանյան V, 242–243):

Թումանյանին երկար է զբաղեցրել նաև հեքիաթի վերջաբանը: Նա ձգտել է, որ այն լիովին համապատասխանի իր մտահղացմանը, որովհետև այստեղ է, որ խտացվելու է հեքիաթի հիմնական միտքը: Թումանյանի այս հեքիաթը և, մանավանդ, նրա վերջաբանը, ունի գաղափարական մեծ ընդգրկում, օժտված է ժողովրդական մտածողությամբ ու կենսափիլիսոփայությամբ և ձեռք է բերել լայն, սոցիալական հնչեղություն: Քաջ Նազարը բախտի քմահաճույքով կամ հանգամանքների բերումով հասարակությանը, կյանքին ընթացք տվող այն խեղկատակներից է, որ որոշում է ժողովուրդների ճակատագիրը:

«Ասում են՝ մինչև էսօր էլ դեռ ապրում ու թագավորում է Քաջ Նազարը,— փիլիսոփայորեն ընդհանրացնում է Թումանյանը:— Ու երբ քաջությունից, խելքից, հանճարից մոտը խոսք են գցում, ծիծաղում է, ասում է.

— Ի՜նչ քաջություն, ի՜նչ խելք, ի՜նչ հանճար, դատարկ բաներ են բոլորը: Բախտ ունե՞ս, քեֆ արա...

Եվ ասում են՝ մինչև էսօր էլ քեֆ է անում Քաջ Նազարը ու ծիծաղում է աշխարհքի վրա...» (Թումանյան V, 245):

Բացի ինքնուրույն հեքիաթներից, Թումանյանը մշակել ու փոխադրել է ռուսական, գերմանական, ճապոնական, իտալական, իռլանդական, արաբական, հնդկական և ամերիկյան հնդկացիների ժողովրդական հեքիաթներ: Այս գործը նույնպես մեծ գրողը ձեռնարկել է իրեն հատուկ պատասխանատվությամբ ու բծախնդրությամբ: Կովկասի հայոց հրատարակչական ընկերությունը առաջարկում է Թումանյանին՝ բավական բարձր հոնորարով թարգմանել Գրիմ եղբայրների բոլոր հեքիաթները: Բայց Թումանյանը գրականությանը չի մոտեցել շահի տեսանկյունից (ինչքան էլ կարիքի մեջ լիներ նա) և Հրատարակչական ընկերության քարտուղար Ար. Ջարգարյանին հղած նամակում գրել է. «Ես ամբողջը չեմ թարգմանիլ: Կթարգմանեմ միայն էն հեքիաթները, որ ես հավանում եմ և կամ կարևոր եմ համարում» (Թումանյան X, 193): «Մի քանիսը թարգմանեցի,— գրում է նա տարիներ անց,— դեռ նրանց մեջ էլ – մի երկուսի մեջ – որոշ փոփոխություններ արի ու պատճառաբանած տվի իրենց... Կարծում են, թե էն է՝ հենց անունը հեքիաթ է, վերջացավ: Գրիմի անունն էլ վրեն: Կարծում են՝ հեշտ բան է հեքիաթ մշակելը (Թումանյան X, 423–424): Թումանյանի խստապահանջությունը միանգամայն տեղին է: Նա մշակել է Գրիմների ինը հեքիաթ՝ «Անտառի տնակը», «Լուսերեսն ու Վարդերեսը», «Սագարած աղջիկը», «Ջարմանալի աշուղը», «Գորտը», «Հենզելն ու Գրետելը», «Կարմրիկը», «Մոխրոտը», «Ճերմակ օձը», որոնցում շրջանցել է ոչինչ չասող, երկարաբան ու մանվածապատ արկածներով լի հեքիաթները և գերապատվությունը տվել նրանց, որոնք ունեն պարզ ու հստակ սյուժետային գիծ, մանկան մեջ արթնացնում են գեղեցիկ ու վեհ զգացումներ, շնչում են իրական կյանքով և համահունչ են իր իսկ՝ գրողի գեղարվեստական մտածողությանը:

Շնորհիվ Թումանյանի վարպետ թարգմանությունների՝ գերմանական, ինչպես նաև ընդհանրապես օտար ժողովուրդների հեքիաթները, հարմարեցված են հայ միջավայրին. հերոսների մեծամասնությունը կրում է հայ մանկանը հասկանալի անուններ՝ Լուսերես, Վարդերես (նաև Լուսիկ, Վարդուշ), Մոխրոտ, Կարմրիկ: Նրանք ունեն նույնպիսի հոգսեր, հույզեր, խոհեր ու զգացումներ, ինչ

իրենք: Նրանք նույնպես տունը «իստակ վեր են քաղում» կամ լուռ նստում՝ «առանց մինը կամ մյուսը լեզուն պռունգովը տալու», նույնպես «արևը ապրողներին են բաշխում, մեռնում», «աղի–աղի» լաց են լինում, կոճակները «մեր գցում», ոսպը կամ գարին «ջոկում», «բերանները զարմանքից բաց մնում» կամ «աչքը ճամփին լինում» և այլն, և այլն: Այսպիսի փոփոխությունների շնորհիվ այդ հեքիաթները հեշտությամբ են ընկալվում մանկան կողմից, քանի որ դրանք հարազատ են իր պապիկներից և տատիկներից լսած հայրենական, ժողովրդական հեքիաթներին:

Չնայած Թումանյանը թարգմանությունը համարում էր ապակու տակ դրված վարդ, որի իսկական բույրը չի զգացվում՝ նրա թարգմանած հեքիաթները մրցում են իրենց բնօրինակների հետ, որովհետև դրանք կյանքով լի պատկերներ են՝ ենթարկված հայկական ժողովրդական հեքիաթների ներքին, յուրահատուկ օրինաչափություններին և ներթափանցված ժողովրդախոսակցական լեզվի հարուստ արտահայտչամիջոցներով:

«Հարկավոր է էնպես գրել,— այս հարցի կապակցությամբ ասել է նա,— որ ժողովրդի խոսքը, հոգին ու սիրտը ցուցադրվեն: Ես ահա հենց էդպես եմ ջանացել մոտենալ նյութին»(Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում 1969, 795):

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

ԳԱԹ, Եղ. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան, Հովհ. Թումանյանի արխիվ , № 133:

ԳԱԹ Հովհ. Թումանյանի ընտանեկան արխիվ, № 145:

ԳԱԹ Հովհ. Թումանյանի ընտանեկան արխիվ, № 129:

Դրամբյան Ռ., (1909), Գրական մեծությունները բանագող («Մշակ», Թիֆլիս, №162, հուլիսի 28):

Դրամբյան Ռ., (1909), Իմ վերջին խոսքը Հովհ. Թումանյանին («Մշակ», № 187, օգոստոսի 27, № 189, օգոստոսի 29, N 193, սեպտեմբերի 3):

Թումանայն, Հովհ., (1988–1999), Երկերի լիակատար ժողովածու, հհ. 1–10, Երևան (բնագրում հռոմեական թվանշանով նշված է համապատասխան հատորը, իսկ արաբականով՝ էջը):

Թումանյան Հովհ., (1913), «Հովիտի» Ս.Հ.–ի քննադատականի առիթով («Հորիզոն», № 195, մայիսի 3):

Թումանյան Հովհ., (1909), Ոչ–գրական ոչնչությունները քննադատ («Մշակ», № 169, օգոստոսի 5, № 170, օգոստոսի 6), Թումանյան Հովհ., (1913), Հայոց դրամբյանիզմն ու ես («Հորիզոն», Թիֆլիս, № 128, հունիսի 12, №129, հունիսի 13, № 135, հունիսի 21):

Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում, Երևան, 1969, էջ 795:

Թումանյան Նվ., 1969, Հուշեր և զրույցներ:

«Մանկական գրադարանի ազդ», (1909), Հովհ. Թումանյանի «Մանկական գրադարան» մատենաշարի հրատարակությունն սկսելու առթիվ լույս ընծայված ազդ (Թիֆլիս, 1909):

Համալյան Ս. (1913), Հովհ. Թումանյան, «Գառնիկ ախպեր», («Հովիտ», Թիֆլիս, № 116, ապրիլի 28, էջ 252–257):

Anahit Vardanian

THE USE OF FOLKLORE
MATERIAL IN HOVHANNES TOUMANIAN'S TALES

Summary

Hovhannes Tumanian's outstanding talent as a fairy tale writer can be partly explained by his great interest in folklore, Armenian folk material in particular. The article focuses on the unique evolution of the famous motif of the 'Gallant Tailor' cycle from folk tale into a brilliantly narrated story. The distinct, unadorned storyline is parallelled by the inimitable poetics of the tale text. Toumanian's awareness of European folklore helped him perform brilliant translations of European fairy tales which entered the Armenian nursery flawlessly adapted to the milieu of a radically different culture.

Елена Карабегова

ПРОБЛЕМА ТВОРЧЕСКОГО МИРОВИДЕНИЯ В ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКЕ МИХАЭЛЯ ЭНДЕ «БЕСКОНЕЧНАЯ ИСТОРИЯ»

Наибольший интерес в творчестве немецкого писателя Михаэля Энде представляют художественные сказки («Джон-Кнопка и Лукас-Машинист локомотива», 1960, «Момо», 1973, «Бесконечная история», 1979 и др.), многие из которых переведены на языки народов Европы и Америки, а «Бесконечная история» сразу после выхода в свет была отмечена в Германии премией для молодых писателей.

«Бесконечная история» по своей жанровой природе относится к крупным литературным сказкам, некоторые исследователи определяют ее жанр как сказочный роман либо как фэнтези. Этой сказке М. Энде посвящено достаточно большое количество научных исследований, рассматривающих как ее литературную, так и языковую сторону (см. использованную литературу в конце статьи).

1960-80 годы – это время плодотворного развития в европейской и американской литературе жанра фэнтези с одной стороны и художественной сказки с другой, но между обоими этими жанрами есть и немало общих черт. В обоих германских государствах идет в это время полемика о роли сказки в воспитании и формировании личности, причем эта полемика предполагает также более глубокое исследование германского романтизма, в контексте которого, как известно, и возникла литературная сказка в качестве полноправного жанра «взрослой» литературы. В творчестве Михаэля Энде продолжается эволюция жанра литературной сказки и прослеживается связь с поэтикой немецкой романтической литературной сказки и, в первую очередь, с поэтикой сказок-новелл Э.Т.А. Гофмана.

Понятие творческого мировидения как неподвластного никаким правилам и канонам воображения писателя возникло в контексте романтической эстетики в связи с появлением нового соотношения «автор-текст-читатель» и нового значения фантастического элемента и сказочного хронотопа как основы всей структуры художественного мира в литературной сказке.

Проблема творческого мировидения в литературной сказке М. Энде представляет определенный научный интерес в двух аспектах: во-первых – в контексте литературы постмодернизма, в поэтике которой предполагается «отсылка» читателя к разным периодам культуры и литературы посредством целой системы аллюзий, символов, метафор, «говорящих имен» и т.д. Все эти моменты являются воплощением самых разнообразных интертекстуальных связей и выражают гипертекстуальную природу жанра литературной сказки в целом.

Во-вторых – поэтика «Бесконечной истории» во многих своих аспектах восходит именно к немецкой романтической сказке, связана со сказочной традицией в литературе немецкого романтизма и, как мы уже отмечали, со сказками-новеллами Э. Т. А. Гофмана.

В творчестве Гофмана, как это отмечают многие исследователи, происходит своеобразный синтез эстетических принципов йенского и гейдельбергского романтизма, а его «молодые энтузиасты» – прямые наследники героев повестей и романа Новалиса.

Уже во «Фрагментах» Новалиса дается новое понятие сказки, которая, хоть и возникла на основе народной, но утверждается в художественном сознании романтизма уже как философская сказка, т.е. впервые в истории западноевропейской литературы она, как мы уже отмечали, становится полноправным жанром «литературы для взрослых».

«Сказка есть как бы канон поэзии. Все поэтическое должно быть сказочным. В истинной сказке все должно быть чудесным, таинственным, бессвязным и оживленным, каждый раз по-иному. Мир сказки есть мир, целиком противоположный миру действительности, и именно потому так же точно напоминает его, как хаос – совершенное творение». (Новалис 1980: 98-99).

В контексте йенского романтизма, в творчестве Новалиса сказка заключает в себе философский смысл всего произведения, становится своего рода «зерном», мифологемой, из которого, как из сердцевины, развивается вся структура (в повести «Ученики в Саисе» – это сказка о Гиацинте и Розенблютхен, в романе «Генрих фон Офтердинген» есть три вставные сказки). В финальной большой вставной сказке, которую рассказывает юному поэту Генриху мудрый старый поэт Клингсор (его прототипом, возможно, являлся И.В.Гете), есть персонаж – маленькая Фабель, Сказка, которая побеждает мертвый книжный разум – Писца и устанавливает царство Любви (Эроса) и Фрейи (Свободы). Образ ребенка как носителя «естественного» сознания, открытого красоте и поэзии бытия, появляется во многих произведениях романтиков, а в XX веке – во многих литературных сказках. Дети становятся главными героями сказок Льюиса Кэролла, «Хроник Нарнии» Льюиса, сказок Астрид Линдгрен, на детей похожи хоббиты в сказке и романе «Властелин колец» Дж. Р. Р. Толкиена – это перечисление можно было бы продолжить.

Все немецкие романтики писали сказки – от вставных до больших самостоятельных, нередко объединявшихся в целые циклы – «Рейнские сказки», «Итальянские сказки» Клеменса Брентано. Но при этом следует отметить, что сказки В. Гауфа «Караван» и «Рассказы в охотничьей хижине» и другие при всех их достоинствах не являются романтическими, поскольку в них нет романтических героев и черт, которые бы отражали романтическое мировидение. Это просто волшебные сказки, предназначенные для детей. В творчестве Г. Гейне сказочные мотивы и образы выступают как художественные средства воплощения социальной сатиры.

Таким образом, сказка в романтизме становится не только одной из составляющих романтического дискурса, но и художественным принципом нового мировидения. Романтический герой, наделенный страстной душой, богатым внутренним миром, противопоставляющий себя «филистерской» реальности, нередко подходит к самой границе реального и фантастического миров, причем этот фантастический мир открывается ему посредством сновидений или как мир природы, населенный волшебными существами.

Но вершину эволюции романтической сказки представляют сказки-новеллы Э. Т. А. Гофмана. Следует отметить, что многие теоретические принципы поэтики литературной сказки и творческого мировидения были включены Гофманом в обрамляющий рассказ цикла «Серапионовы братья».

Структура сказок Гофмана основывается на принципе двоемирия – сосуществования сказочного и реального миров, границы между которыми проницаемы, а волшебные существа легко попадают в мир людей и играют там «роли» почтенных бюргеров – архивариусов, докторов и т.д. Именно здесь, в сказках Гофмана с такой остротой ставится проблема творческого мировидения и становления творческой личности – молодые герои, «энтузиасты», наделенные поэтическим воображением и богатым внутренним миром, способностью видеть в обыденности таинственное и чудесное, испытывать глубокие и сильные чувства, любить и создавать красоту, – могут с помощью волшебных существ проникнуть в волшебный мир. Проблема творческого мировидения нередко разрешается у Гофмана посредством испытания героя-энтузиаста на то, может ли он увидеть волшебное и чудесное в реальной жизни. Именно в этой связи «сквозными» деталями и мотивами в прозе Гофмана становятся самые разнообразные оптические приборы – очки, микроскопы, увеличительные стекла, подзорные трубы, бинокли и т.д. Но у Гофмана этот волшебный мир локализуется именно в «домах волшебников», в «магических театрах», он фактически отодвигается на второй план, а первый уже принадлежит реальности, действие происходит в небольших германских городках, в мире филистеров, которым не дано поверить в чудо и сказку.

В ГДР в 60-70 годы шел, как известно, литературный спор о роли и значении романтизма в европейской и, прежде всего, в немецкой литературе. Следуя во многом примеру советского литературоведения предыдущей эпохи многие исследователи подвергали романтиков, исходя из их «политической ориентации», строгому делению на «революционных» и «реакционных», сказка же критиковалась как «не отражающая действительность» и как таковая исключалась даже из литературы для детей. И только позже писателям ГДР (в их числе Франц Фюман и Криста Вольф) удалось отстоять романтизм со всеми его художественными и нравственными ценностями, а вместе с ним и сказку.

В «Бесконечной истории» Энде также представлены два мира. Это – реальный мир города в современной автору Германии, в котором живет со своим отцом мальчик Бастиан Бальтазар Багс. Его мать недавно умерла, а отец отдаляет-

ся от сына – как будто между ними вырастает стена изо льда. Бастиан – толстый и неуклюжий мальчик, над ним смеются одноклассники, он плохо учится, его оставляют на второй год. Но Бастиан умеет мечтать, верить в чудо и сам сочиняет сказки. И когда ему в руки попадает волшебная книга, он переносится в страну Фантазию, которая в это время подвергается ужасной опасности. В сказках Гофмана мир людей зависит от мира сказки, который при этом сам находится в недосягаемой дали и в безопасности. В сказке Энде, в которой раскрывается сложная «механика» взаимодействия человеческих мечтаний и фантазий со сказочным миром, показано, как истории из книг материализуются в реальности, как по желанию героев, наделенных воображением, возникают целые библиотеки не написанных, а только «нафантазированных», ими книг.

В сказке Энде происходит обратный по отношению к происходящему в сказках Гофмана процесс – в ней показано, как страну Фантазию поглощает страшная Тьма, «Ничто» только потому, что люди на земле разучились мечтать и фантазировать, оттуда в мир сказки хлынул поток лжи и злобы. Все злые силы волшебной страны – оборотни, пауки, железные великаны и злые волшебницы – это воплощения оборотной стороны фантазии, т.е. обмана, лжи, безумных мыслей и навязчивых идей. Жители Фантазии не умеют любить. Любовь приносят в их мир люди, которые могут верить в чудо и сказку. Они могут творить чудеса, любые их желания исполняются, но они платят за это тем, что забывают тот мир, откуда они пришли, не могут вспомнить своих родных и близких и, что самое страшное, не могут найти дорогу назад. И такой же опасности подвергается Бастиан Багс, когда приходит в страну Фантазию, чтобы спасти от смерти Детскую королеву – прекрасную повелительницу сказочного мира. Это может сделать только человеческий ребенок, который даст королеве новое имя. Бастиан называет ее Лунитой (в ранних переводах – Лунианой) и тем самым спасает ее. Но дальнейшее его испытание заключается в том, что он должен научиться ограничивать свои желания и не забывать свой мир.

Бастиан, поддавшись чарам Ксайды – самой злой волшебницы в Фантазии, собирает войско и идет на Лабиринт – город Детской королевы. Против него выступает войско Атрейо, его бывшего друга и сказочного двойника. Хотя Бастиан побеждает на поединке Атрейо, он оставляет Лабиринт и в одиночку пытается найти путь назад, в мир людей. Он попадает в Город Бывших королей – таких же, как он, людей, которые пытались захватить власть в Фантазии, но лишились рассудка и превратились в шутов и клоунов. Ему грозит опасность стать одним из них, он чудом спасает свою жизнь и свободу. Потом Бастиан оказывается у доброй волшебницы Аюлы Цветущей, символа добрых сил природы, а когда она увядает, он приходит к слепому Рудокопу Йору, владельцу Рудника Забытых Картин. Здесь явственно выступает связь с теорией Фрейда, с подсознанием. В глубине рудника, в толще льда Бастиан находит картину с изображением его отца, и тут начинается медленное возвращение в мир людей – через дом Превращений с двумя волшебными змеями и источником. Благородный и мудрый Ат-

рейо прощает Бастиана и помогает ему получить разрешение омыться в источнике и вернуться домой.

Бастиан возвращается в мир людей повзрослевшим и поумневшим. Как и предсказывала Детская королева, в стране Фантазии можно узнать то, что не узнаешь больше нигде. Лед между мальчиком и его отцом расстаял, и он нашел еще одного старшего друга – господина Кореандера, который, как и Бастиан, в детстве тоже побывал в Фантазии.

В сказке М.Энде, таким образом, получает новую интерпретацию генеральная идея немецкого романтизма – мотив странствия в поисках голубого цветка в романе Новалиса и философский смысл вставных сказок в художественной структуре романа – это прежде всего отражение новой оценки роли художника и его творчества как великого гармонизирующего начала в создании мира-универсума, который, как в зеркале, отражается и в реальном мире.

Один из исследователей творчества М.Энде, К. Людвиг делит все сказочные символы на 6 групп (См. диссертацию Н. Большаковой в использованной литературе). К первой группе относится главный для развития повествования символ (das Leitsymbol) – амулет AURYN. Исследователь считает этот символ многозначным и подробно анализирует каждое его значение. Вторую группу составляют символы-животные и символы-фантастические существа: змея, дракон, существо Йграмул, кентавр, лев, оборотень, орел, лиса, сова, черепаха и птица Феникс. К третьей группе относятся символы-растения: Голубой цветок, тростник, магнолия, орхидея и роза. Четвертую группу образуют символы-топонимы, которые делятся на 4 подгруппы: здания (Башня Слоновой Кости, Изменяющийся Дом, Магические Ворота и др.), города (Город Бывших Королей, Город Призраков и др.), город-остров Амаргант, Ночной Лес и Шахта Картин. К пятой группе исследователь отнес символы – человеческие образы: Старик с Блуждающей Горы, дама Аиуола, Маленькая Королева. В качестве символов шестой группы рассматриваются опасность и выздоровление, включающие болезнь Маленькой Королевы, Ничто как источник опасности и наделение именем как средство избавления от болезни (Ludwig 1988: 164-252).

В сказках немецких романтиков особое значение обретает символика как выражение связи между фантастическим и реальным мирами, как выражение невидимого через видимое, бесконечного через конечное. В сказке Энде также продолжается традиция романтического «символизма», появляется огромное количество символов, истолкование которых должно раскрыть сложный мифологический подтекст сказки. Это, в первую очередь, волшебное зеркало, источник с чудесной водой, подземелье, где происходят превращение, рудник, ведущий к центру мироздания, волшебные цветы и деревья, животные и птицы. Символика сказки Энде – предмет отдельного исследования, мы же остановимся только на одном, наиболее интересном и знаковом, на наш взгляд символе – это талисман, который получает от Детской королевы Атрейо – «Аурин», на котором изображены две змеи, образующие круг, кусая одна другую за хвост. На Аурине начертан

девиз – «Делай что хочешь. «Tu was Du willst». Как отмечают многие исследователи, этот девиз, открыто заимствованный из романа Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», из эпизода с Телемской обителью, указывает на то, что обладатель Аурина должен научиться находить верный путь в жизни, вести себя достойно, стать благородным и разумным человеком. И земной двойник Атрейо – Бастиан Багс после многих ошибок и заблуждений приходит в финале к такому нравственному очищению. Но, на наш взгляд, возможно еще одно истолкование этой отсылки к роману Рабле и образа кольца из двух змей, которые внутренне связаны между собой. В романе Рабле образ карнавального мира воплощен еще и в связи трех поколений – три короля Грангузье, Гаргантюа и Пантагрюэль представляют удивительно гармоничное отношение отцов и сыновей. Интересно отметить, что на всем протяжении романа между ними не возникло ни одного конфликта. Все трое – добры, великодушны и мудры, и на них держится весь чудесный мир в королевстве великанов. Другой символ Аурина это, как мы уже отмечали, две змеи, образующие кольцо. Переплетенные змеи в скандинавской мифологии – это воплощение «Рагнарека» – конца света, когда змеи и птицы, сидящие на мировом древе, на ясене Игрдрассиле, начнут пожирать друг друга, а затем, как и в библейском христианском Апокалипсисе, после конца этого мира возникнет мир новый. С образом ясеня связан и подвиг отца богов, верховного бога Одина, который добровольно дал привязать себя к дереву, чтобы через страдания получить великие сакральные знания. Змея вообще является одним из древнейших и сложнейших символов мировой культуры. Это одновременно символ и добрых, и злых сил природы, плодородия и разрушительных бурь и землетрясений, божественной самодостаточности и вечности (символом вечности становится в мифологии разных народов змея, кусающая себя за хвост), змей в виде радуги объединяет землю и небо. Змея имеет двойственную символику, она эмблема смерти и хаоса, так же как жизни и духовной и физической силы, целительства и медицины. Герой-змееборец, убивающий змея или дракона, олицетворял в то же время победу молодого поколения над властью отцов или старейшин, новых верований над старыми. Таким образом, в символике Аурина и в финальной сцене с присутствием двух змей имплицитно наличествует мифологема «отец-сын», но реализуется она в мотиве возвращения Бастиана к своему отцу. Так одним из «ключей» к образной системе сказки и к образу Бастиана становится библейская притча о блудном сыне, которая, на наш взгляд, имеет более важное значение для внутреннего смысла сказки, чем гомеровская «Одиссея», на которую указывают многие исследователи «Бесконечной истории». Еще одним ключом может послужить имя «Бастиан» – в полном варианте «Себастиан». А образ римского полководца Себастиана, одного из первых христианских мучеников ассоциируется прежде всего с его двойной смертью (его, пронзенного стрелами, римляне сочли умершим, но христиане подобрали и выходили Себастиана, после чего он пошел на мученичество и смерть во второй раз), т.е. в какой-то степени – с воскрешением и перерождением. И если «Властелин колец» Толкие-

на и «Хроники Нарнии» Льюиса заканчиваются для главных героев печально и даже трагически (вернувшийся домой раненный отравленным оружием Фродо одинок и несчастлив; дети, побывавшие в Нарнии, чтобы вернуться туда, должны погибнуть в железнодорожной катастрофе), то «Бесконечная история» Энде завершается счастливо и не утрачивает жизнеутверждающего тона, присущего фольклорной сказке. Мир сказки всегда открыт для тех, кто несет добро и любовь – таковы молодые энтузиасты в сказках Гофмана, таким станет, преобразившись после всех своих заблуждений и ошибок, Бастиан Багс.

Подводя итоги, еще раз подчеркнем, что творческое мировидение Михаэля Энде опосредованно связано со сказочным дискурсом йенских романтиков и Гофмана и, возможно, именно это придает «Бесконечной истории» такую художественную ценность и глубокий этический смысл, создает возможность для образного воплощения многих вопросов и проблем художественного творчества, мировидения, воображения и фантазии. Именно эти вопросы, поставленные в свое время немецкими романтиками и, в их числе, Э. Т. А. Гофманом, сохраняют свою актуальность и в наше несказочное и прагматическое время и требуют все новых решений.

Нам бы хотелось закончить наше исследование отрывком из стихотворения Франца Фюмана, который, на наш взгляд, заключает в себе ту же мысль, что и «Бесконечная история» Михаэля Энде – о познании мира и утверждении добра посредством сказки.

Направление сказки

Направление сказки: глубже, всегда
Ко дну, в землю, где корни,
В самую суть.
Если колодец иссяк
И горожане толпятся в растерянности,
Ганс поднимает камень со дна:
Жаба под этим камнем.
Нужно убить жабу,
И чистой будет вода.

ЛИТЕРАТУРА

Баевский В.С. (1995). Волшебная сказка как средство для освоения каузальных отношений // Кунсткамера: этнографические тетради. – Вып. 8-9.

Большакова Н.Н. (2007). Игровая поэтика в литературных сказках Михаэля Энде. Дисс-я. Смоленск.

Кириллова О.Ю. (2005). Языковые особенности современной немецкой литературной сказки: проблема дискурса: Дисс-я. Н. Новгород.

Новалис (1980). «Фрагменты». В кн. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: МГУ.

Wernsdorf Ch. von (1983). Bilder gegen das Nichts. Zur Wiederkehr der Romantik bei Michael Ende und Peter Handke. Neuss: Verlag Schampel und Kleine.

Ludwig C. (1988). Was du ererbt von deinen Vätern hast…Michael Endes Phantasien – Symbolik und literarische Quellen. Frankfurt/Main: Peter Lang Verlag.

Yelena Karabegova

THE PROBLEM OF CREATIVE WORLDVIEW
IN MICHAEL ENDE'S FANTASY NOVEL 'THE NEVER-ENDING STORY'

Summary

This paper examines the creative essence of the eminent German author's worldview. In particular, the two possible worlds of Ende's *The Neverending Story (Die unendliche Geschichte)* is discussed. In Ende's fantasy novel the everyday world is contrasted with the Otherworld that Bastian Ende's child personage appears in by reading about it. Ende's outlook is indirectly and yet visibly rooted upon the aesthetics and fairy tale discourse of the German romantics and E. T. A. Hoffmann.

Нина Айрапетян

ЗНАЧЕНИЕ СКАЗОЧНО-МИФОЛОГИЧЕСКИХ ЭЛЕМЕНТОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ РОМАНА Э. ХИЛЬЗЕНРАТА «ПРЕДСМЕРТНАЯ СКАЗКА»

Термин «сказка» имеет неоднозначное употребление в романе немецкого писателя XX в. Э. Хильзенрата «Предсмертная сказка» (в оригинале «Сказка последней мысли», 1989). Первое значение – сказка как вымысел, второе – как сказание. Автор создает образ сказочника Меддаха, который, будучи невидимым, является умирающему на чужбине армянину Товме Хатисяну с тем, чтобы пересказать историю его рода, истребленного во время резни 1915 г. Повествование развивается в виде диалогов, героями которых попеременно становятся все действующие лица романа – и армяне, и турки. Цель его – выявить истину о том, что произошло на территории турецкой Армении с армянами, отправленными «в никуда» в тот период, когда в Турции быть невиновным было хуже, чем действительно быть виновным в тех преступлениях, которыми запятнало себя это «больное государство», как называли его в Европе.

Основной темой является не только борьба добра и зла, что характерно для жанра сказки, но и борьба жизни со смертью, которая раскрыта как в реальном, так и в мифологическом плане, что создает особую атмосферу произведения. Хильзенрату удалось поднять целый пласт армянской культуры, начиная с истории прародителя армян Айка и Пантеона древних армянских богов, среди которых он выделяет Анаит, богиню плодородия. В этом плане позиция Хильзенрата полностью совпадает с высказыванием Ф. Шеллинга: «Миф – это судьба народа». В свою очередь, знаменитые братья Гримм занимаясь как мифологическими изысканиями, так и сбором, обработкой и публикацией немецких народных сказок, послужили примером для выдающегося русского ученого А. Н. Афанасьева, у которого мифы и сказки порою не отделялись друг от друга. Афанасьев «давал истолкование сказки с точки зрения мифологической теории» (Азадовский и др., 1936: XLV). Критикуя увлечение Афанасьева мифологией, один из рецензентов отмечал: «... миф и в сказке имеет свои границы, – если одна часть ее несомненно выражает древние народные верования, то другая обнаруживает только чистые поэтические стремления и поэтому иногда может быть понимаема прямо буквально» (там же: LI).

В XX в. проблема мифа и сказки вышла на первый план в связи с трудами В. Я. Проппа и К. Леви-Строса. Вот как отмечает И. А. Бутинов в статье «Структура мифа» разницу в подходе к этой теме между двумя ведущими учеными в этой сфере: «В. Я. Пропп: сказка возникла из мифа; Леви-Строс: сказка – это ослабленный миф» (Бутинов 1985: 482).

В процессе анализа романа Хильзенрата можно придти к выводу, что автор изучал научные труды этих выдающихся ученых, поскольку в его романе действительно переплетаются миф и сказка. Более того, на основе переходной (медиативной) структуры мифа Леви-Строса он строит большинство сцен своего романа. «Миф обычно оперирует противопоставлениями и стремится к их постепенному снятию (медиации)» (Леви-Строс 1985: 206). Хильзенрат использует этот принцип в своем романе, основанном на противопоставлении жизни и смерти. Анализ сюжета и образной системы подводят к выводу, что кто-то из героев неизбежно выступает медиатором (посредником) между жизнью и смертью. В первую очередь, это сказочник Меддах, который становится медиатором между двумя полюсами жизни Товмы Хатисяна – рождением и смертью. Главный герой романа Вартан Хатисян также невольно становится посредником между жизнью и смертью, рассказывая евреям, которых везут на смерть сказку о Максе и Морице, которая вызывает смех и тем самым снимает на время напряжение ожидания смерти. Эта сказка, с одной стороны, как бы подготавливает их к возможной смерти, с другой стороны своим юмором отвлекает на какое-то время.

Хильзенрат в своем романе уделяет основное внимание крестьянскому роду Хатисянов, с полной ответственностью подходя к раскрытию тайны духа чуждого ему по национальности народа, что выдает в нем не только писателя, но и добросовестного исследователя. Позиция Хильзенрата совпадает с рекомендацией Проппа, обращенной к фольклористам (Пропп 1946: 26), который ссылается на исследования Иона Мейера «Deutsche Volkskunde» (1921).

1. изучается культура одного слоя населения, а именно – крестьянства;
2. предметом науки является одновременно материальная и духовная культура;
3. предметом науки служит крестьянство только одного народа.

Освещая историю целого рода, Хильзенрат в своем романе показывает, что человек закономерно должен пройти все жизненные циклы, насладиться любовью родителей и близких, реализоваться в своих устремлениях и передать накопленный опыт следующему поколению. Этим и живут в романе представители крестьянского рода Хатисянов. Их простота, трудолюбие, природная смекалка, приверженность дедовским обычаям, традициям и верованиям, восходящим к армянской мифологии, и в то же время непоколебимость в христианской вере являются отличительными чертами армянского народа. Привнося в свой роман как библейские, так и языческие мифологические элементы, Хильзенрат создает обобщающую картину духовной жизни и материальной культуры армянского патриархального крестьянства.

Определяя жанр своего романа как сказку, Хильзенрат должен был следовать ее канонам, используя устоявшиеся сказочные ситуации и образы. Из них мы можем выделить следующие: историю младшего сына в семье, которому предсказано быть бездельником, т. е. неудачником в жизни; история сватовства к невесте, которую обручают еще в колыбели, похищение в день свадьбы и ее освобождение; нахождение новой невесты при помощи птицы как волшебного помощника.

История с первой невестой должна была бы закончиться счастливо, но автор сразу же выносит на первый план разительное несходство своих героев, обусловленное тем, что невеста, в отличие от жениха, не умела любить. Она была самовлюбленной, упрямой и ленивой, выйдя замуж, долго просиживала перед зеркалом, несмотря на предупреждения бабушки Вартана. «Поэтому ее будущий ребенок принял ее отражение в зеркале за свою настоящую мать и лег наоборот» (Хильзенрат 2000: 304) и все закончилось смертью матери и ребенка. Зеркало как символ перехода в иной мир сыграло трагическую роль, что уходит своими корнями в глубокую мифологическую древность (ср. миф о Нарциссе). Образ ленивой и непослушной невестки, встречающийся в народных сказках (напр; невестка, превратившаяся в удода), получил свое прямое воплощение в истории первой женитьбы Вартана.

В истории со второй женой Вартан чудесным образом, как в сказке, выступает ее спасителем. Автор называет дату 21 января, день св. Саркиса, покровителя влюбленных в Армении, когда холостяки собрались у родника Катнахпюр, чтобы покормить птиц. Вартан, поймав птичку, привязал к ее лапке колечко и выпустил, а затем несколько часов шел за ней по горным тропинкам, все время двигаясь за птицей, которая была провозвестницей его судьбы. По сказкам нам знаком образ птицы, которая приносит золотой волос красавицы герою сказки, и тот отправляется на ее поиски. В данном случае птицей обернулась душа погибшей матери новорожденной девочки. Она довела Вартана до сожженного турками дома и упала мертвой у его порога, а из дома вдруг донесся тихий стон новорожденного ребенка. Вартан привез девочку домой, к своим родителям, посчитав, что поскольку во всей деревне осталась жива только эта девочка, возможно, Бог сохранит ей жизнь. Как Орфей, он вытащил свою будущую Эвридику из первого круга ада.

Еще одним очень важным сказочным мотивом является обобщающий мотив пути. Автор рассказывает в романе о праздничном ритуале дня первых шагов ребенка, когда он только начинает ходить. По тому, куда направится ребенок, родичи определяют его будущие устремления и профессию. Маленький Вартан остановился у открытой двери дома, потому что через ее порог в комнату проникали солнечные лучи раннего утра. Но он не переступил порог, и все решили, что он станет просто наблюдателем, зевакой, мечтателем. А священник сказал: «А может, он станет поэтом?» Мать Вартана стала рвать на себе волосы, но отец успокоил ее, сказав, что «лучше поэт, чем вообще никто». Этот обряд явился первой ступенью инициации, посвящения героя в будущую жизнь.

Путь за птицей, приведший Вартана в сожженную деревню, привел его, а вместе с ним и односельчан, к осознанию той смертельной угрозы, которая нависла над армянами. Если в сказках обычно идет речь о страшном чудовище, которое обитает в каком-то конкретном месте, и которого побеждает главный герой, то в романе, отразившем историческую действительность, негде спрятаться от опасности, которая подходит все ближе и ближе к людям, все же не теряющим надежду на жизнь.

Отец отправляет Вартана к брату Наапету, который живет в Америке, но интересно, что этот путь и пребывание там героя в романе совершенно не затронуты. Сказочник Меддах остается в Армении и продолжает свое повествование через несколько лет, когда герой, которого послали на ловлю удачи, в соответствии с предсказанием, ни с чем возвращается на родину. Его отец говорит: «... мой сын еще молод и не знает, что родные корни дороже золотых плодов, растущих в чужих странах на деревьях». Золотые плоды известны нам из античной мифологии (сад Гесперид), а также и по народным сказкам, где золотые яблоки приносят удачу главному герою.

В романе обыгрывается мотив клада, который сам идет в руки героя. В первый раз это ящик с книгами, оставшийся после гибели деревенского учителя, завещавшего их еще при жизни Вартану. Он был таким тяжелым, что два силача деревни еле смогли донести его в кузницу, чтобы использовать для растопки печи. Вартан выменял этот ящик на три мешка тецека (кизяка). Кузнец согласился, зная, что, по предсказанию, Вартан должен стать поэтом и, очевидно, обязан прочесть эти книги. Но Вартан ответил, что он будет читать их просто так. Лаконизм ответа предполагает за собой уход героя в иной, духовный мир, несопоставимый с повседневностью, символизируя новый шаг в процессе инициации героя.

Второй клад – реальный, который, по просьбе старого раввина Вартан должен вывезти из Польши в Швейцарию с помощью дипломатической миссии во время оккупации Польши фашистами. Еврей, в отличие от сказочной нечистой силы, предлагает ему честную сделку, заключающуюся в том, что Вартан поможет ему без всякой оплаты. Вартан будет хранить деньги, золото, бриллианты, принадлежащие нескольким польским евреям, в швейцарском банке до тех пор, пока закончится война. Если кто-то из этих людей вернется, Вартан вернет им их наследство, если нет, все это останется ему. Вартан честно выполняет это поручение, которое превращается в миссию, потому что и другие польские евреи стали передавать ему все, что у них было, зная, что этот армянин – честный человек. Итак, по законам волшебной сказки, происходит возвышение героя, но не просто в плане удачи (или везения), которая находит его, а в плане его признания сообществом людей, которые доверяют ему, сами находясь на пороге гибели и делая свой выбор.

Но в личной жизни удача снова отворачивается от него. У Вартана похищают паспорт, он попадает в облаву и отправляется в свой последний путь – в зарешеченных вагонах вместе с другими задержанными. Это происходит весной, когда навстречу поезду в Польшу возвращались птицы, и Вартан знал, что они последние, которых он видит в своей жизни, и он никогда не сможет последовать за ними. Поезд привозит людей к печам, из которых постоянно идет дым, и им вначале кажется, что там пекут хлеб. Возникшие ассоциации приводят на ум Вартану поэтическую сказку немецкого поэта В. Буша о шалунах Максе и Морице, которых пекарь замесил вместе с тестом и отправил в печь. Вартан выполняет свою последнюю миссию: эта сказка помогает ему в какой-то мере успокоить

людей. Один еврей заметил, что это всего лишь сказка, потому что такого на самом деле не бывает. Люди от души посмеялись. Они уже не боялись. Они успокоились. «И тогда открылись врата» (Хильзенрат 2000: 404).

Таким образом, используя сказочный мотив, Хильзенрат показывает, насколько действительность ужаснее сказки, где могут погибнуть многие, но не целый народ, который стремятся уничтожить. Историческая действительность в данном случае становится материалом для новой мифологии, которая создается на глазах у современников, потому что в нее можно верить или не верить, но она основывается на исторической правде. Леви-Строс отмечает: «Ничто не напоминает так мифологию, как политическая идеология. Быть может, в нашем современном обществе последнее просто заменит первое» (Леви-Строс 1985: 206).

Поскольку структура романа является многослойной, можно выделить те элементы, которые, по представлению автора, способствуют утверждению жизнестойкости армян. Автор мифологизирует сознание своих героев, обогащая сюжет романа, насыщая его описаниями старинных обрядов, передающихся в армянской деревне из поколения в поколение. Большую роль играют в романе сказки, созданные в неродной среде на основе христианских легенд. Например, сказка о царе Абгаре, которую рассказывает маленькому Вартану его дедушка, потому что ребенок все еще жил в мире сказок. Хильзенрат на этом конкретном примере показывает, что возможно одновременное существование религиозного предания и сказки, поскольку сказка рассказывается, как правило, для младшего поколения, которое с детства приобщается таким образом к духовным ценностям своего народа. Сказка вторгается в мир ребенка с того момента, когда он научился разговаривать и задавать вопросы. Примечательно, что одной из первых сказок, рассказанной Вартану дедом, становится история о Ноевом ковчеге, а история принятия христианства в Армении становится первым уроком религии для маленького Вартана. Так церковное предание, легенда, рассказанная доступным языком сказки маленькому ребенку, формирует его душу, предохраняя от искушений внешнего мира. Эти сцены проникнуты любовью и добротой старшего поколения к младшему и изобилуют ласковыми обращениями: мой ягненочек, мой маленький паша. Стилистически мягкий, добрый голос деда совпадает с голосами некоторых других персонажей романа – сказочника Меддаха, который так же ласково, как к ребенку, обращается к умирающему в пожилом возрасте Товме Хатисяну, а также слепого турецкого нищего, беседующего со своим внуком и вспоминающего, как когда-то род Вартана выходил его и тем самым спас ему жизнь. Фактически Хильзенрат вступает в тот спор, который в XX в. велся между Проппом и Леви-Стросом. Пропп доказывал, что миф и сказка не могут сосуществовать одновременно, а Леви-Строс считал, что в этом нет ничего невозможного. Благодаря своей художественной интуиции, Хильзенрат показывает на примере общения деда с внуком возможность передачи богатого религиозного опыта посредством сказки, которую впоследствии дети, повзрослев, разыгрывают для себя в своих уличных играх. Так автор подчеркивает связь сказки с

зачатками театральной игры, в которой утверждается и закрепляется связь детей с историей своей родины, их сопричастность ее прошлому и будущему.

Этому миру добра, как в любой сказке, противостоит мир зла. Он врывается в сознание читателей уже с первых страниц романа. Поскольку развитие сюжета имеет ретроспективную направленность, автор вначале знакомит читателя с Турцией периода Первой мировой, или, как ее тогда называли, Великой войны. Это государство называли «больным», поскольку оно, сохранив старый феодальный режим, безнадежно отстало от развитых европейских государств. Именно в такой стране внутренние проблемы должны были решаться за счет кровавой расправы над «внутренними врагами», в данном случае – армянами. Хильзенрат воспроизводит атмосферу страха, невежества, пыток, смертных казней и суеверий, царящих в турецкой провинции. В стране клубится атмосфера страха, как пар над котлом ведьмы из франкской (европейской) сказки. Ужасающие предчувствия одолевают священника деревни Йеди-Су, он предрекает новый *депк* (большой погром). И несмотря на все это, жизнь продолжает течь по своим законам. Рождаются дети (Вартан был четырнадцатым ребенком в семье), затем они разлетаются по всему миру, но обязательно съезжаются в родное село на семейные торжества. Одним из центральных эпизодов романа становится описание свадьбы Вартана с первой женой, на которую собираются люди разных национальностей, и многим кажется, что сам Иисус незримо присутствует на этом празднике. Христианская мифология, как подчеркивает автор, вошла в плоть и кровь армянского народа.

Е. М. Мелетинский в статье «Мифология и фольклор в трудах К. Леви-Строса» отдает должное ученому, продемонстрировавшему «работающий механизм коллективного мифотворчества, гораздо более точно определивший возможности интеллектуального освоения мира средствами мифологического мышления. .... Леви-Строса интересует сам структурный механизм, бесконечно варьирующий мифологические конфигурации» (Мелетинский 1985: 470).

Несмотря на то, что этот роман можно назвать горькой сказкой, она завершается счастливым сказочно-мифологическим финалом, что еще раз подтверждает мысль Леви-Строса о том, что миф имеет отношение как к прошлому, так и к настоящему и будущему. Этот финал в то же время сочетается с публицистической сатирой, которая, в форме видения, поднимает вопрос о признании Геноцида армян со стороны Турции. Последняя, в свою очередь, уже создала свою квазимифологию в отношении трагических событий имевших место в начале XX века. Древнюю историю армянского государства турецкий вали называет сказкой, потому что все это было очень давно.

Термины «сказка», «сказочный» постоянно используются в контексте, но наполняются каждый раз новым содержанием. Например, когда армян города Бакира убивают или посылают в изгнание, исчезает тот сказочный аромат, которым был наполнен город, когда в нем работали армянские ремесленники, создавшие ему славу. Особое значение приобретает парафраза «тысяча и одна», отсылаю-

щая нас в мир восточных сказок и типологически связанная с «тысяча и одним обвинением», выдвинутым против армян.

Меддах начинает свое повествование со слов: «было ли, не было ли...». Этот сказочный зачин содержит в себе глубинный смысл. Ведь турки хотели лишить армян их истории, согнать с родной земли и в конце концов – уничтожить.

Роман заканчивается возвращением последней мысли Товмы Хатисяна на родину, в Айастан, где она встречается с последними мыслями родителей Товмы и узнает о том, что при его рождении мать Анаит услышала голос с неба, который возвестил, что сын ее должен называться Айком (имя прародителя армян, ставшее названием страны). Так сказочные элементы романа, сливаясь с элементами армянской мифологии, помогли созданию своего рода энциклопедии армянской жизни, какой и стала книга Э. Хильзенрата «Предсмертная сказка».

ЛИТЕРАТУРА

Азадовский М. К. и др. (ред.) (1936). Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. Т. 1. AKADEMIA.
Бутинов Н. А. (1985). Структура мифа. В кн.: К. Леви-Строс. Структурная антропология. Москва.
Леви-Строс К. (1985). Структурная антропология. Москва.
Мелетинский Е. М. (1985). Мифология и фольклор в трудах К. Леви-Строса. В кн.: К. Леви-Строс. Структурная антропология. Москва.
Пропп В. Я. (1946). Исторические корни волшебной сказки. Ленинград: ЛГУ.
Хильзенрат Э. (2000). Предсмертная сказка. Текст // Дружба народов.

Nina Hayrapetian

THE ROLE OF TALE AND MYTH ELEMENTS
IN THE SYSTEM OF EDGAR HILZENRATH'S 'THE STORY OF THE LAST THOUGHT'

Summary

Edgar Hilsenrath's novel *The Story of the Last Thought* is on the best-forgotten crime of the century: the Armenian Genocide. The term 'fairy tale' in this novel means both fantasy and a specific narrative type. The words fairy tale, magic appear regularly in the space of the novel, every time, however, charged with new contents. We suggest the poetic structure of Hilzenrath's tale leans heavily upon the theories of outstanding fairy tale and mythology scholars Vladimir Propp and Claude Levi-Strauss. Elements of fairy tales and mythology intertwine in the context of the novel helping the author create a unique encyclopedia of Armenian life

Ալվարդ Ջիվանյան

ՀԵՔԻԱԹԸ ԲԱՐՁՐ ՆՈՐԱՁԵՎՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ

Ներկա աշխատանքը հիմնված է կուտակված նյութի վրա, որն իր պատկառելի ծավալի պատճառով դժվար է անտեսել: Հեքիաթ–հագուստ/նորաձևություն երթևեկը երկկողմանի է: Մի կողմից, բազմաթիվ հեքիաթներում հագուստը էական սյուժետային տարր է և կրում է որոշակի իմաստային ու գործառութային բովանդակություն, մյուս կողմից, վերջին տարիների բարձր նորաձևությունը կրկին ու կրկին անդրադառնում է հեքիաթին՝ օգտագործելով հրաշապատում ժանրին բնորոշ տարրեր՝ մոտիվներ, պերսոնաժներ, երևակայական կերպարներ և անգամ հեքիաթի միջավայրը: Որո՞նք են այն նախադրյալները, որ հնարավոր են դարձնում այս երկու, առաջին հայացքից անհամատեղելի թվացող, տիրույթների համադրումը:

Հագուստին, առանձնապես վայելուչ հագուստին, հրաշապատում հեքիաթում կարևոր տեղ և դեր է հատկացված: Սկսենք այնտեղից, ինչպես է ներկայացված հագուստը հեքիաթում: Ժողովրդական հեքիաթն իր անխուսափելի համառոտության պատճառով հազվադեպ է ընդգրկում հագուստի մանրամասն նկարագրություններ: Անգամ Մոխրոտի շարքի հեքիաթներում (AT 480, 510, 510 A), որտեղ հագուստը վճռորոշ դեր է խաղում, նկարագրությունները թռուցիկ են և սեղմ: Հետևյալ օրինակը վերցված է «Վարդիկ եզան հեքիաթից», որ Մոխրոտի հայկական բազմաթիվ տարբերակներից մեկն է. «Ըտուր էքսի օրը քքավորի տղեն հըրսանիքը նստացնում ա *լավ–լավ շորեր* են բերում ոսկեմազիկ, ոսկերեսիկ աղջկան հագցնում, որ տանեն պսակեն» (ՀԺՀ VIII, 1977, 76):

Գեղեցիկ հագուստը բնութագրվում է գլխավորապես *ոսկե, արծաթե, մարգարտե* նկարագրական հաստատունների միջոցով: Դիտարկենք հետևյալ օրինակները՝ քաղված հայկական և գերմանական հեքիաթանյութից. «Պառավն ի, Թանջյումանի ծամեր կսանդրի, *ոսկի խալվըներ կըխագյուցի, ոսկի սոլի մեկ թակն էլ կխագյուցի*, էն մեկել ոտն էլ *առծաթ սոլ* կխագյուցի, կառնի կէրթա թակավորու քյեոշկ–սարեն: Թակավորու լաճն ի, խետ եր էսա ախչըկան խորոտկութեն կտիսնա՝ խելքյ գյլխուց կէրթա» (ՀԺՀ XIV, 1999, 202):

Հագուստի հետևյալ նկարագրությունը վերցված է Գրիմ եղբայրների «Մոխրոտից», որ բերում ենք Հովհ. Թումանյանի թարգմանությամբ. «Մոխրոտը տանը մնում է մեն–մենակ: Վեր է կենում գնում մոր գերեզմանի վրա, ընկուզենու տակին կանգնում ու կանչում.

Ժաժ եկ, իմ ծառ, ծըգիր *զառ–վառ,*

Ոսկի–արծաթ շոր ինձ համար:

Կանչում է թե չէ՝ ճերմակ թռչնակը ծառի վրիցը *ոսկեկար ու արծաթակար մի ձեռք շոր ու ոտնամաններ* է գցում ներքև» (Թումանյան 2002, 201):

Նշված հաստատուն նկարագրությունները գրեթե անփոփոխ են ոչ միայն հեքիաթից հեքիաթ, այլև մշակույթից մշակույթ: Եղած հեքիաթանյութը թույլ է տալիս ենթադրել, որ հրաշապատում հեքիաթում չկա «ազգային տարազ»:

Անտեսելով աշխարհագրական սահմանները՝ հագուստի նկարագրություննե-րը մեկ անգամ ևս հաստատում են ժողովրդական հեքիաթի համընդհանուր բնույթը:

Հեքիաթում հագուստի բնութագրման մեջ գերիշխում է վերջինիս արժեքա-վոր լինելն ավելի, քան գեղեցկությունը: Թանկարժեքությունը հանդես է գալիս որպես հագուստի գեղեցկության չափանիշ, մոտեցում, որ խորթ չէ նաև բարձր նորաձևությանը, որտեղ օգտագործված նյութի որակն ու բարձրարժեքությունն անհրաժեշտ պայմաններ են:

Բանահյուսական հեքիաթում հագուստն ունի հստակորեն արտահայտված մի քանի գործառույթներ: Այն կարևոր տարր է հատկապես կերպարների ֆիզիո-նոմիստական բնութագրման մեջ և կարող է հանդես գալ որպես հագուստը կրող անձի փոխանվանական դիմանկարի մաս: Ասվածն ակնհայտ է այն օրինակնե-րում, որտեղ հագուստի գեղեցկությունից ելնելով՝ դատում են տիրոջ բարետե-սության մասին: «Մոխրոտի» շարքի հեքիաթներում փոխանվանական դիմա-նկարը հանգուցային տեղ է գրավում: Բոլոր տարբերակներում ներկա է հեքիա-թի մտայնությամբ պայմանավորված ենթատեքստ. գեղեցիկ հագուստ կամ կոշիկ կարող է կրել միայն աննման գեղեցկության տեր աղջիկը. «Ուր ծեռաց փետ կըմ-տուցի, կխանի տյուս, կիրիշկա որ ինչ. մեյ խատ ոսկի սոլըմ, աման չուտիս չըխ-միս, էտա սոլի խորոտկութեն թամաշա անիս: Թակավորու լաճն ի, որ էսա սոլ կխանի տյուս, կասի. — Վալա, ես էսրա տեր պիտի առնիմ» (ՀԺՀ XIV, 1999, 201):

Ավելին, մի շարք հեքիաթներում հագուստը կարող է ծառայել որպես անվա-նադրման աղբյուր. հերոսի անունն ընտրվում է ըստ նրա կրած հագուստի. հան-րահայտ օրինակներ են դասական Կարմիր գլխարկը, Էշի կաշին և այլն:

Շատ հեքիաթներում հագուստը ձեռք է բերում սպասվելիք ամուսնությունը խորհրդանշող իմաստ, առանձնապես, եթե խոսքը գնում է տարբեր՝ հողեղեն և հրեղեն, և անգամ սոցիալապես տարբեր աշխարհների ներկայացուցիչներին կապող ամուսնության մասին: Հայկական հեքիաթն այս առումով բացառություն չէ: Այսպես, «Լուսեղենի հեքիաթում» Ջրերի թագավորը խավլ՝ պայման է դնում տղայի մոր առջև. «քու տղեն թե կըցավ իմ դուշման Մեշի թագավորից *իմ աղջ-կա շորերու սնդուկ* բերեց՝ կիտամ, չը բերեց՝ չիտամ» (ՀԺՀ X, 1967,19):

Հեքիաթում հագուստի իմաստային մեկ այլ էական դրսևորում է անսովոր, տարօրինակ հագուստներ կրելը: Հեքիաթների մի առանձին շարքում (AT 510A) հերոսուհին կամովին կամ հավատարիմ մեկի խորհրդով վճռում է կրել արտառոց հագուստ. ցնցոտիներ, բուսեղեն կամ մորթե շորեր: Նման վարքագիծն ամենևին էլ չի բացատրվում վայելուչ հագուստի կամ այն ձեռք բերելու միջոցների բացա-կայությամբ, այլ ունի խորհրդանշական իմաստ: Մեզ հայտնի բոլոր նմանատիպ հեքիաթներում հերոսուհին լքված կամ մերժված է ծնողի/հոր կողմից, և հագուս-տի ընտրությունը խորհրդանշում է նրա նվաստացուցիչ կարգավիճակը, ենթա-դրում հրաժարական ընտանիքից, ծագումից, անունից: Հոր և խորթ մոր կամքով թագավորի օճ տղային՝ որպես կերակուր հանձնած հերոսուհին հանգուցյալ մոր խորհրդով պալատ է գնում ոզնեղեն շապկով (ՀԺՀ XIV, 1999, 514):

Հայկականից շատ տարբեր չէ եվրոպական հեքիաթը: Հոր արյունապիղծ ձգտումներից ազատվելու համար հերոսուհին լքում է հարազատ տունը՝ փա-թաթվելով էշի գարշահոտ կաշվի մեջ (Էշի կաշին, Peau D’Ane), շոտլանդական

հեքիաթում տնից վտարված հերոսուհին եղեգնյա թիկնոց է հագնում (եղեգնյա թիկնոցը, Rushen Coatie): Հագուստի ընտրությունը գրեթե բոլոր օրինակներում ուղեկցվում է անվանափոխությամբ՝ նախկին անվան հրաժարականով: Վերջապես, նման հագուստն ունի մեկ այլ սքողված իմաստ. այն ենթադրում է հրաժարական մարդկային տեսակից, կենդանու դիմակի տակ ավելի ապահով զգալու միտում, դիմակավորում, որ կարելի է ընկալել որպես մասնակի կերպարանափոխություն:

Նորաձևությունն իր ժամանակակից իմաստով դրսևորվում է գլխավորապես հեղինակային հեքիաթում: Հեքիաթի այս տեսակին բնորոշ է ժամանակային հստակ վերաբերություն, որ նորաձևության գոյատևման պայմաններից է: Հեղինակային հեքիաթը չունի սեղմ լինելու և բանավոր մտապահվելու խնդիր և կարող է ընդգրկել կերպարների մանրամասն նկարագրություններ, որոնց մասն է կազմում հագուստի բնութագիրը: Ընդհանուր առմամբ, նույնիսկ ժողովրդական համարվող հեքիաթում, որքան մանրամասն են հագուստի նկարագրությունները, այնքան մեծ է հավանականությունը, որ այն ենթարկված է հեղինակային մշակման:

Նորաձևության տեսանկյունից բացառիկ հետաքրքրություն են ներկայացնում Շարլ Պերրոյի հեքիաթները, որոնք, ունենալով տեսանելի բանահյուսական հիմք, այնուհանդերձ հեղինակային գործեր են: «Քնած գեղեցկուհին» հեքիաթում Պերրոն հանգամանորեն անդրադառնում է հերոսուհու հագուստին՝ նշելով, որ հարյուր տարով քուն մտած արքայադստեր զգեստը հնաոճ էր. «Արքայադուստրը խնամքով հագնված էր. նրա զգեստը հոյակապ էր, սակայն տղան ամեն ջանք թափեց, որպեսզի չասի, որ *նա հագնված էր մեծ մորս նման, որ նույնպես կրում էր կանգուն օձիքներ,* մանավանդ որ դրանից աղջկա գեղեցկությունն իսպառ չէր պակասում» (Perrault 1981, 136, թարգմ. հեղ.): Ակնհայտորեն, Պերրոն նկատի ուներ բարակ լարի օգնությամբ կանգնող իսպանական օձիքները: Լյուդովիկոս XIV–ի օրոք նման օձիքներ այլևս չէին կրում, դրանք նորաձևությունից դուրս էին եկել: Իսկ XVIդ. վերջում և XVIIդ. սկզբում՝ Հենրի IV–ի օրոք, հեքիաթի լույս տեսնելուց (1696թ.) մոտ հարյուր տարի առաջ, կանգուն օձիքները, ի թիվս իսպանական մաներիզմի այլ դրսևորումների, շատ տարածված էին Ֆրանսիայում:

Մեկ այլ խոսուն օրինակ: Պարահանդեսին Մոխրոտի խորթ քույրերի տենդագին պատրաստության նկարագրության մեջ առկա են արտահայտություններ, որ բացահայտ առնչություն ունեն նորաձևության մեջ բարոկկոյի ոճին. «Մոխրոտի հոգսերը շատացան. չէ՞ որ նա էր արդուկելու քույրերի սպիտակեղենն ու *օսլայելու թեզանիքները* <…> Նրանք հրավիրեցին մի լավ վարսահարդարի, որ կարգի բերի իրենց գլխանոցներն ու *լավագույն խանութից գնել տվեցին դեմքի համար խալեր:* Հետո քույրերը կանչեցին Մոխրոտին՝ հարցնելու նրա կարծիքը, քանի որ շատ լավ ճաշակ ուներ»(Perrault 1981, 172, թարգմ. հեղ.):

Թավշից պատրաստված արհեստական խալերը, որ ֆրանսիական նորաձևություն մուտք էին գործել Իտալիայից XVI դ., Լյուդովիկոս XIV–ի և նրա հետնորդի օրոք դեռ նորաձև էին համարվում: Օսլայած ժանյակե թեզանիքները ևս այս շրջանի արքունի նորաձևության բնորոշ ատրիբուտներից էին:

Պերրոյի գրեթե բոլոր հեքիաթներում ներկա է հեղինակի ընդգծված հետաքրքրությունը հագուստի գեղագիտական գործառույթի հանդեպ, հանգամանք, որ տեսանելի է անգամ վերնագրերի մակարդակում: Ժողովածուի հիմնական տաս հեքիաթներից չորսն ուղղակիորեն առնչվում են հագուստի հետ. «Կոշկավոր կատուն», «Մոխրոտը կամ բյուրեղապակե մաշիկը», «Կարմիր գլխարկը», «Էշի կաշին»:

«Հեքիաթային» հագուստի մեկ այլ վարպետ է Օսկար Ուայլդը՝ նշանավոր իռլանդացի դենդին և պերճանքի չգերազանցված փիլիսոփան: Նրա գրչի զորությամբ գրական հեքիաթում մեկտեղվեցին և ներդաշնակվեցին պերճանքն ու բարեպաշտությունը, մի բան, որ աներևակայելի է Հ. Ք. Անդերսենի պարագայում: Ստորև բերված հատվածը Օ. Ուայլդի «Արքայադստեր ծննդյան օրը» հեքիաթից է՝ Գ.Հախվերդյանի թարգմանությամբ, թեև հեքիաթն ունեցել է ավելի վաղ թարգմանություններ (Կ. Միրիանյան 1911): «Սակայն ամենից գեղեցիկ ու շքեղ հագնվածը Արքայադուստրն էր, թեև այդ օրերի տարազը փոքր–ինչ անհարմար ու կաշկանդող էր: Նրա զգեստը կարված էր մոխրագույն կերպասից, շրջազգեստն ու լայն թևքերը շքեղորեն ասեղնագործված էին արծաթով, իսկ ծիգ սեղմիրանը հրաշալի մարգարտե շարքեր ուներ: Երբ նա քայլում էր, վարդագույն խոշոր կապերով երկու պստիկ կիսակոշիկներ էին երևում շրջազգեստի տակից: Նրա ձեռքի լայնաստվեր շղարշե հովհարը վարդագույն էր ու մարգարտաշար, իսկ գունատ դեմքը բոլորող ամպաշող ոսկե լուսապսակի պես վարսերի մեջ գեղեցիկ ճերմակ վարդ էր խրված» (Ուայլդ 1980, 6):

Գրեթե անհավատալի է, որ հագուստի ոճի հանդեպ գերուշադիր և բծախնդիր այս հեղինակը կարող էր երբևէ ասած լինել գեղագիտական իր հայացքներին հակասող հետևյալ խոսքերը. «Նորաձևությունը տգեղության մի տեսակ է, այնքան անտանելի, որ ստիպված ենք վեց ամիսը մեկ փոխել այն» (www. quotationspage.com/Oscar Wilde):

Նորաձևությանն ամենասերտորեն առնչվող հեքիաթներից է Հ. Ք. Անդերսենի «Թագավորի նոր զգեստը»: Բերենք այս պատմությունից հատված, ուր քողարկված ներկա է նորաձևության էությունն արտահայտող մի դիպուկ մեկնություն. «Այն սենեկապետները, ովքեր պետք է բռնեին նրա փեշը, սկսեցին ձեռքերով բռնել օդը, որպես թե՝ թագավորի փեշն են բարձրացնում հատակից, իսկ թագավորի ետևից գնալիս ձեռքերը ցած չէին թողնում՝ չհամարձակվելով ցույց տալ, թե ոչինչ չեն տեսնում: <…> Ոչ ոք չէր ուզում ուզում մյուսին խոստովանել, որ ինքը ոչինչ չի տեսնում <…> Բայց ախր նա մերկ է, — հանկարծ բացականչեց մի երեխա» (Անդերսեն 2005, 59):

Անդերսենի հեքիաթն ավանդաբար ընկալվել է որպես մարդկային հիմարության և պճնամոլության մասին խրատական պատմություն, ուր հագուստի գերկարևորումը դիտվում է որպես թուլություն: Հեքիաթի վիզուալ մեկնություններում տեղ են գտել յուրատիպ ընթերցումներ: Արվեստների դանիական ակադեմիայի անդամ, Անդերսենի ժամանակակից Հ. Ք. Տեգները թագավորի կերպարը ներկայացրել է փոխանվանական դիմանկարի միջոցով (պատկեր 1): Դիմանկարում ներկա է միայն հագուստը. թիկնոցը, փետրազարդ շքեղ գլխարկն ու ճարմանդավոր կոշիկները: Թագավորն ինքը չի երևում: Նույն սկզբունքով է արված շատ ավելի ուշ շրջանի մի մեկնություն: Տիկնիկագործ Դմիտրի Ժուրիլկինի աշ-

խատանքների շարքում ուրույն տեղ է գրավում Անդերսենի թագավորի տիկնիկը, որը, ըստ էության, անմարմին է. այն սոսկ ծողին ամրացված թիկնոց է, թագ, կոշիկներ ու գավազան (պատկեր 2): Բերված մեկնություններում հագուստի գերկարևորումն էլ ավելի է շեշտվում, հագուստը կլանում է այն կրող անձին, վերջինս աներևութանում է, ձուլվում–նույնանում հագուստի հետ:

Նշենք, սակայն, որ մեր նյութի տեսանկյունից Անդերսենի պատմության մեջ հնարավոր է բացահայտել իմաստային անսպասելի մի շերտ: Արդյո՞ք թագավորը մերկ էր: Արդի բարձր նորաձևության օրենսդիրներից մեկը՝ Ջոն Գալյանոն, ռուսական Elle–ի հետ հարցազրույցի ժամանակ մասնավորապես նշում է. «Բարձր նորաձևությունը չպետք է ծանրաքաշ լինի: Երբ ձեր հագին են այս բոլոր զգեստները, պետք է այնպես զգաք, *ասես մերկ եք շրջում*: Սրանում է բարձր նորաձևության ողջ գեղեցկությունն ու շուքը» (Гальяно, 2002, ноябрь):

Արդեն նշվեց, որ նորաձևությունն իր ժամանակակից իմաստով կարող է դրսևորվել միայն հեղինակային հեքիաթում: Այժմ քննենք, ինչպես է բարձր նորաձևությունն անդրադառնում հեքիաթին՝ փոխառելով վերջինիս բնորոշ տարրեր:

Նորաձևության անդրադարձները հեքիաթին կարող են լինել շատ տարբեր՝ սկսած ամենաընդհանուր հիշատակումներից՝ *հեքիաթային, ինչպես հեքիաթում* և այլն, վերջացրած կոնկրետ հղումներով որոշակի պատմության կամ կերպարի: Փորձենք խմբավորել դրանք ըստ մի շարք չափանիշերի, առաջին հերթին՝ ըստ նորաձևության ոլորտի:

Առավել հաճախ հեքիաթին հղումներ են կատարում նորաձև *հագուստը* կամ վերջինիս առանձին մանրամասները նպաստավոր ներկայացնելու ու գովազդելու նպատակով: Այսպես, Ադամ Ջոնսի հագուստի հավաքածուներից մեկում ներկայացված է «քնած գեղեցկուհի», որ բացահայտ անդրադարձ է Շարլ Պերրոյի հեքիաթին: Մոդելի կեցվածքն օգնում է հագուստն ավելի նպաստավոր ցուցադրելուն, քանի որ հորիզոնական դիրքում մարմինը, հետևաբար նաև հագուստը, ավելի տեսանելի է և կարևորված (պատկեր 3):

Բերենք մեկ այլ անդրադարձ Պերրոյի հեքիաթին: «Քնած գեղեցկուհի» մոդելը հանդես է գալիս կանգնած դիրքով, սակայն աչքերը փակ են, որի շնորհիվ դիտողի ուշադրությունը շեղվում է դեմքից մարմին և այն ծածկող հագուստ (պատկեր 4):

Գործառույթով պայմանավորված մի հետաքրքիր օրինակ է Գրիմների «Ձյունանույշը» հեքիաթին անդրադարձը: Գովազդում կնոջ ձեռքի ալ կարմիր խնձորը կարմիր–սև դասական հակադրության շնորհիվ նպատավոր կերպով ընդգծում է սև շրջազգեստի զուսպ հանդիսավորությունը (պատկեր 5):

Սեղմ կանգ առնենք *օծանելիք–հեքիաթ* կապի վրա: Ի՞նչ տեղ ունի բույրը հեքիաթում: Ժողովրդական հեքիաթում աննման գեղեցկուհին անվան փոխարեն, սիրուց ուշակորույս տղային իր բույրն է բաշխում. «Տղան ասում ա. – Սիրուն աղջիկ, գեղեցիկ աղջիկ, անունդ ինձ բախշի: Աղջիկը ասըմ ա. — Անունը իրար չեն կարող բախշել, ես քեզ ավելի լավ բան կբախշեմ: Աղջիկը ոտքերը հանհանում ա, գնում ա գալի, *նրա ոտքերի տակից վարդ–մանուշակ ա բսնում, քաղում ա մի փունջ և տալիս ա տղային: Ասըմ ա. — Առ, հոտ քաշի, սա եմ քեզ բախշում, սա իմ հոտն է*» (ՀԺՀ VIII, 1977, 659):

Պարֆյումի ոլորտում բավականին հաճախ են հեքիաթային փոխառություններն ու անդրադարձները: Հեքիաթը պարարտ հող է այս բարդ ու քմահաճ ասպարեզի համար: Բույրերի «հեղինակների» կապվածությունը հեքիաթին պայմանավորված է երկու բնագավառների մի շարք էական ընդհանրություններով: Թե՛ հեքիաթը, թե՛ օծանելիքը հնարավորություն են ընձեռում ներկա իրականությունը, գոնե ժամանակավորապես, փոխարինել ավելի ցանկալի մի աշխարհով: Մաքրակենցաղության և դուր գալու բնական ձգտումն անուշահոտ յուղերով օծվելու պարզունակ ընկալում է սոսկ: Մարսել Պրուստը բույրերի օգնությամբ վերադարձնում էր «կորուսյալ ժամանակը»: Սակայն բույրը կարող է գործել ոչ միայն ետադարձ՝ ռետրոսպեկտիվ ուղիով, այլև առաջընթաց սկզբունքով՝ ստեղծելով մեկ այլ նորացված *ես*, կամ ոգեկոչելով հնարավոր, անրջային աշխարհ, որի բնույթը պայմանավորված է բույրի բաղադրությամբ և անվանումով: Պարֆյումի նյութեղենության շնորհիվ մուտքն այլաշխարհք ավելի մատչելի է դառնում և կարող է իրականանալ ցանկացած պահի: Ինչպես հեքիաթի, այնպես էլ բույրերի այլաշխարհներն ունեն յուրատիպ տարածաժամանակային պարամետրեր: Հայկական համատեքստում հեքիաթի ժամանակային պարամետր կարող է համարվել *ժուկով ժամանակովը*, տարածականը՝ *յոթ սար այն կողմը*: Օծանելիքի պարագայում տարածությունը բույրի սփռման շառավիղն է, ժամանակը՝ այն հատվածը, որի ընթացքում բույրը հարատևում է: Եթե հրաշապատում հեքիաթի աշխարհը ենթադրում է առավելագույն հեռացվածություն ժամանակի ու տարածության մեջ, ապա բույրինը հնարավորինս մերձեցված է, ավելին, մենք ենք այդ աշխարհը կրողը:

Ուշագրավ օրինակ է *Van Cleef & Arpels* տան La féerie օծանելիքը (պատկեր 6): Օծանելիքի սրվակի խուփն ունի փերու նրբագեղ մարմնի ձև: Գերբնականն այստեղ ստեղծված է միաժամանակ երեք շերտում՝ հոտոտելիքի, որն ինքը բույրն է, և որը հադես է գալիս որպես դյութական այլաշխարհիքի փոխանվանական տարր, բառային, որ յուղի անվանումն է La féerie, և տեսողական, որ դրսևորվում է սրվակի յուրատիպ ձևավորման մեջ:

Հեքիաթին անդրադարձներ կատարվում են նաև բույրեր գովազդելու նպատակով: Օրինակները շատ են, երբեմն շատ ընդհանուր ու մակերեսային բնույթի, առանձին դեպքերում շահարկվում է «հեքիաթ» բառը, որ կիրառվում է առանց հատուկ անհրաժեշտության, սոսկ այն պատճառով, որ բառը դուրեկան ու հարմար է թվում գովազդի հեղինակին: Սակայն բույրերի գովազդի մի շարք օրինակներում հեքիաթին անդրադարձը իմաստային ու գործառութային տեսանկյունից միանգամայն պատճառաբանված է: Հետաքրքիր նմուշ է *Cerruti Image* բույրի գովազդերից մեկը (պատկեր 7): Գովազդում պատկերված է վազող կին՝ ձեռքին իր չափերին անհամեմատ մեծ կակաչ: Բերված պատկերը կարելի է մեկնել որպես անդրադարձ Հ.Ք. Անդերսենի «Մատնաչափիկը» հեքիաթին: Կակաչն ակնհայտորեն հանդես է գալիս որպես *Cerruti*–ի դառնավուն բույրի խորհրդանիշ, ծաղկի անսովոր մեծ չափսն ընդգծում է բույրի կարևորությունը, գուցե նաև գերադաս լինելն այլ բույրերի հանդեպ:

Հեքիաթանյութից երբեմն օգտվում են նաև դեմքի խնամքի տարբեր միջոցների գովազդերում: Դրանցից մեկը վերարտադրում է Գրիմ եղբայրների «Ձյունանուշը» հեքիաթից մի դրվագ. խորթ մոր բերած թունավոր խնձորը կծելուն

պես Ձյունանույշն անշնչացած վայր է ընկել (պատկեր 8): Լուսանկարում Ձյունանույշը պառկած է օթոցին, հատակին թափված են կարմիր, հյութալի խնձորներ: Հեքիաթային այս անդրադարձի նպատակն է գովազդել դեմքի խնամքի միջոց, որը պարունակում է թունավոր բաղադրիչ՝ բոտոքս: Թույներն, ինչպես հայտնի է, ճիշտ կիրառելու դեպքում կարող են դրական ազդեցություն ունենալ, բերված գովազդի համատեքստում՝ թուլացնել և հարթել դեմքի միմիկական կնճիռները: «Կոսմետոլոգիա է մուտք է գործում թույներից ամենաասարսափելին՝ բոտուլիզմի տոքսինը: Նրա հիմքի վրա պատրաստված պրեպարատներն անշարժացնում են դեմքի որոշակի մկանները, վերահսկում միմիկան և դրանց հետ կապված կնճիռները» (Elle, 2009, ноябрь, 126): Գովազդի հեղինակներն ակնհայտորեն հղում են հեքիաթի այն հատվածին, որտեղ նկարագրվում է ենթադրաբար մահացած արքայադստեր գեղեցկությունը: Թզուկները որոշում են չհանձնել նրան հողին և ամփոփում են մարմինը ապակե դագաղում: Ձյունանույշը, անգամ մահացած, մնում է սպիտակ, ինչպես ձյունը, կարմիր, ինչպես արյունը, մազերը սև, ինչպես եբենոսը (Grimm 1982, 150): Գովազդի հերոսուհու հագին կարմիր կոշիկներ են, սպիտակ փեշ, կարմիր ու սպիտակ շապիկ: Շուրթերը ներկված են վառ կարմիր, ու թեև հեքիաթի վերնագիրը չի նշվում, Գրիմների կերպարի հետ նրա նույնացման խնդիրը դժվարություն չի հարուցում:

Հեքիաթային հերոսներն ու դրվագները կանոնավոր կերպով թափանցում են նաև ոսկերչական տներ: Հեքիաթ–ոսկերչություն առնչությունը միանգամայն օրինաչափ է. թե՛ ոսկին, թե՛ հեքիաթն ունեն ընդգծված հիպերբոլային բնույթ. եթե ոսկին լավագույնի, կատարյալի խորհրդանիշ է, ապա հեքիաթին հատուկ են գերադրական բնորոշումներ. հեքիաթի թագավորն ամենազորեղն է, աղջիկը՝ ամենագեղեցիկը, տղան ամենաքաջը: Թերևս գրական ոչ մի ժանր ոսկու և ակնեղենի այնքան «սեր» չունի, որքան հեքիաթը. ոսկե մաշիկներ, ոսկե մազեր, ոսկե մատանիներ, «ոսկե անուններ»՝ Ոսկեծամիկ, Ոսկերեսիկ, իսկ ոսկերիչը հեքիաթի սիրված հերոս է: Զարմանալի չէ, որ ոսկերիչ վարպետները հարգանքի տուրք են մատուցում մի ժանրի, որտեղ իրենց արհեստը, ստեղծագործության հումքն ու արգասիքն այդքան հարգի են:

Ոսկերչական ուրույն անդրադարձ է *Christian Valbi* տան մատանու գովազդը. ադամանդակուռ ոսկյա մատանու ներսի կողմում գրված է՝ մատանիների տիրակալը, միանգամայն թափանցիկ անդրադարձ Թոլքինի «Մատանիների տիրակալը» հայտնի հեքիաթ–վեպին (պատկեր 9): Համեմատաբար հին և գեղեցիկ օրինակ է 1944 թ. *Van Cleef & Arpels* տան ստեղծած «Փերի Լիբելյուլ» կրծքազարդը (պատկեր 10):

Հեքիաթ–ոսկերիչ առնչությունն անուղղակիորեն դրսևորվում է նաև ոսկյա զարդերի և ոսկերչական սրահների ձևավորման բնագավառում: Ար Նուվոյի ներկայացուցիչ Ալֆոնս Մուխան հայտնի է ինչպես չեխական էպոսի և Քսավյե Մարմիեի հեքիաթների նկարազարդումով, այնպես էլ ոսկյա զարդերի ամբողջ հավաքածուների գծագրերով և Փարիզի լեգենդար *Fouquet* ոսկերչական սրահի շքեղ ձևավորմամբ (1901թ):

Նորաձևության հեքիաթային անդրադարձները կարող են լինել բացահայտ և սքողված: Բացահայտ անդրադարձի դեպքում ելակետային հեքիաթը հեշտությամբ վերականգնվում է, անդրադարձում կարող է հիշատակվել հեքիաթի վեր-

նագիրը կամ մեկ այլ տարր: Սքողված անդրադարձը կարող է լինել ոչ լիովին գիտակցված: Այսպես, *Hermes*–ի գովազդերից մեկում փոքրիկ ցնցուղից ջուր է տեղում մետաքսե ծաղկավոր գլխաշորի վրա (պատկեր 11): Հմտորեն ստեղծված է պատրանք, որ գլխաշորին պատկերված ծաղիկներն աճում են ջրելու շնորհիվ: Պատկերը կարելի է կապել շվեդ հայտնի մանկագիր Էլսե Բեսկովի «Ծաղկող մազերով աղջիկը» հեքիաթի հետ (Бесков 1990): Չբացառենք նաև, որ սքողված անդրադարձ կարող է արվել գիտակցաբար՝ խորհրդավորություն ստեղծելու միտումով:

Մեկ այլ հակադրություն են կազմում ուղղակի և միջնորդավորված հղումները: Երբեմն հեքիաթը պոդիում է բարձրանում միջնորդավորված ճանապարհով, օրինակ՝ ֆիլմի միջոցով: Այս դեպքում նորաձևության անդրադարձի ուղղակի աղբյուրը ոչ թե հեքիաթն է, այլ կինոպատումը: Բերենք մեկ օրինակ: Անգլիացի Գարեթ Փյուի 2008 թ–ի աշուն–ձմեռ հավաքածուի նմուշներն անդրադարձ են ֆրենկ Բաումի «Օզի հրաշալի կախարդը» հեքիաթ–վեպի (պատկեր 12) մոտիվներով արված ֆիլմին (պատկեր 13): Փյուն նշում է, որ հավաքածուն ստեղծված է Դորոթիի կերպարի հիմքի վրա: Սակայն Բաումի կերպարն այստեղ ոչ թե անօգնական աղջիկ է, այլ փրչոտ և կաշվե հագուստներ կրող ռազմիկ (պատկեր 14): Նա Դորոթին է, երկաթե փայտահատն ու հրեշը մեկ անձի մեջ (Vogue, декабрь 2008, 210):

Շատ նման սկզբունքով են ստեղծված Իգոր Չապուրինի զգեստների ուսագլուխները, որոնք անդրադարձ են Բաումի հեքիաթ–վիպաշարի կերպարներից մեկի՝ երկաթե փայտահատի հագուստին (պատկեր 15):

Հնարավոր է առանձնացնել տարբերակման մեկ այլ սկզբունք՝ ըստ մայր տեքստի ընդգրկվող մասի: Վերևում արդեն բերվեցին մի շարք օրինակներ, որոնք ձևավորվում են հեքիաթի որևէ սյուժետային տարրի կամ կերպարի հաշվին: Բարձր նորաձևության անդրադարձը կարող է ուղղված լինել հեքիաթի միջավայրին միայն: Այսպես, *Braccialini*–ն ստեղծել է սիրամարգերի և ոզնիների պատկերներով պայուսակների, քսակների և այլ աքսեսուարների մի ամբողջ շարք, որ հաճախ ցուցադրվում են ու գովազդվում հեքիաթային միջավայրում (պատկեր 16): Ոզնու տեսքով պայուսակը ցուցադրված է բացատում և շրջապատված գազանների արձանիկներով, ծառերը պարուրող սպիտակ մշուշի շնորհիվ պատկերը հիշեցնում է Յուրի Նորշտեյնի «Ոզնին մշուշի մեջ» անիմացիոն հեքիաթից դրվագ:

Braccialini–ի մեկ այլ պայուսակ փոխառություն է Գրիմների «Հենզելն ու Գրետելը» հեքիաթի միջավայրից (պատկեր 17): Ստորև մեջբերենք պատմության այն հատվածը, ուր նկարագրվում է անտառի տնակը: «Երեխեքը տնակին մոտենում են, տեսնում են՝ ինքը՝ տունը, ամբողջովին հացից է շինած, կտուրը՝ գաթից, իսկ լուսամուտները՝ թափանցիկ շաքարից» (Թումանյան 2002,188): *Braccialini*–ի պայուսակը կարող էր ծառայել որպես հեքիաթի բեմականացված տարբերակի դեկոր: Ասվածն ավելի համոզիչ կթվա, եթե զուգահեռ ներկայացնենք հեքիաթի այս դրվագի նկարազարդման մի նմուշ (պատկեր 18): Ավելացնենք, որ *Braccialini*–ն անտառի տնակին միացրել է նաև մեկ այլ հեքիաթից տարր, մեղրաբլիթ–մարդուկի կերպարը՝ հավանաբար առաջնորդվելով համային սկզբունքով:

Նման էքսպերիմենտները համարձակ փորձ են վերանայել հեքիաթի այլաշխարհքն այս իրականությունից անջատող սահմանը: Հեքիաթայինը նուրբ շիթով հոսում է առօրյա կյանք: *Braccialini*–ի պարագայում առկա է ավելի մեծ զգուշավորություն և պատկառանք հեքիաթի ժանրի հանդեպ, քան որոշ անիմացիոն նախաձեռնություններում, որոնք չնայած սյուժետային հավատարմությանը, երբեմն հակաժանրային առաքելություն են կրում:

Առավել հաճախ նորաձևության անդրադարձներն իրականանում են հեքիաթի պոետիկայի հաշվին: Հրաշապատում հեքիաթի պոետիկան օժտված է մի շարք հատկություններով, որոնք առանցքային են նորաձևության համար: Այսպես, հեքիաթին բնորոշ է որոշակի թատերայնություն: Վերջինիս ամենաակնհայտ դրսևորումներից է դիմակավորումը, որ մի յուրատեսակ պոետիկական հնարանք է և հանդես է գալիս կերպարների մակարդակում: Հեքիաթի գործող անձերը հակված են ծպտվելու. կանայք` որպես տղամարդիկ, արքայական անձինք` որպես դերվիշ, տիրուհին` որպես աղախին և այլն: Ծպտյալ հերոսների անցուդարձը պատմությանը հաղորդում է սյուժետային գծի ցանկալի լարվածություն և անսքող դիմակահանդեսային տրամադրություն:

Բարձր նորաձևության մեջ թատերայնությունը անհրաժեշտ պայման է, և այստեղ նույնպես կարելի է հանդիպել դիմակավորման առանձին օրինակների: Նորաձևության մեջ դիմակավորման վարպետ է Ալյոնա Ախմադուլինան: Նրա ստեղծած հագուստներում կա անթաքույց հետաքրքրություն հրաշապատում ժանրերի հանդեպ: Նրա հավաքածուներից մեկում հանդես են գալիս մոդելներ, որ դիմակավորված են որպես ռուսական ժողովրդական հեքիաթների հայտնի կերպարներ. Աղվես–քույրիկը (Лисичка-сестричка), Ոսկե աքաղաղը (Петушок-Золотой гребешок) և այլն (պատկեր 19):

Դիմակավորման գերագույն պրկումը կարող է հանգեցնել կերպարանափոխության, որը հրաշապատում ժանրերի մենաշնորհ հնարանքն է: Ահա հեքիաթային կերպարանափոխության մի գեղեցիկ օրինակ` քաղված «Ենգիչարին» հեքիաթից. «էն Ենգիչարու շվաքը որ չէր ընկնում ջրի մեջ, սաղ ջուրը լիս էր տալի: Բոշեքը իրար հետ կռիվ էին անում <…> Բոշաներից մինը նի էլավ ծառը ու Ենգիչարուն բռթեց քցեց ջուրը ու ինքը նստեց նրա տեղը: *Ենգիչարին որ ջուրն ընկավ, ջրի վրա մի ռեհան դուս եկավ*» (ՀԺՀ III, 1962, 313):

Վերջին տարիներին նորաձևության հագուստների հավաքածուներ են ներթափանցում գերբնական կամ կերպարանափոխված պերսոնաժներ: Այսպես, *Corneliani*–ի բաճկոններից մեկը ներկայացված է ճագարի գլխով մարդկային ֆիգուրի հագին (պատկեր 20): Վերջինս ոչ միայն մասնակի կերպարանափոխության հետաքրքիր նմուշ է, այլև կարող է ընկալվել որպես անդրադարձ Լյուիս Քերոլի «Ալիսը հրաշքների աշխարհում» հեքիաթ–վիպակի ճագարին, որն, ի դեպ, պատմության հենց սկզբում ներկայանում է վայելուչ հագուկապով:

Վերն արդեն հիշատակված Ա. Ախմադուլինայի 2009թ. աշուն–ձմեռ հավաքածուում հայտնվում են կեսմարդ/կեսկենդանի կճղակավոր անտառային ոգիներ (Vogue-Россия, 2009, ноябрь, 85): Վերջապես, հանրահայտ *Etro* նորաձևության տան բազմաթիվ նմուշներ Etro–ի կայքում և հանդեսներում ցուցադրվում են կեսմարդ/կեսկենդանի մոդելների վրա` ոչ միայն ընդգծելով հագուստների յուրատիպությունը, այլև ստեղծելով զարմանահրաշ մի աշխարհ:

Նորաձևության մեջ հեքիաթային անդրադարձներ կան այնպիսի անսպասելի ոլորտում, ինչպիսին լեզվականն է: Առավել տարածված են բառախաղերը: 2009 թ. ռուսական *Vogue*–ը նորաձևության վարպետներ Դոմենիկո Դոլչեին և Ստեֆանո Գաբանային բնորոշեց որպես սիսեռի թագավորներ՝ *цари гороха*, քանի որ 2009թ. նրանց գարուն–ամառ հավաքածուի մեջ առանձնանում են պտավոր կտորներից կարված փեշերն ու զգեստները: *Цари гороха* բառախաղը կառուցված է ռուսական ժողովրդական հեքիաթի հայտնի պերսոնաժ Սիսեռ թագավորի (*Царь Горох*) անվան բաղադրիչների շրջման հաշվին և շեշտում է նշված դիզայներների պտավոր հագուստներ ստեղծելու և համադրելու հմտությունը (պատկեր 21):

Եվս մեկ օրինակ, որ պարունակում է բացահայտ բառախաղ–անդրադարձ Ա.Պուշկինի «Մեռած արքայադստեր և յոթ դյուցազունների մասին հեքիաթին»: Բառախաղը հիմնված է հեքիաթի այն կրկնվող դրվագի վրա, որտեղ չար թագուհին հայելուց հարցնում է, թե ով է աշխարհում ամենագեղեցիկը.

Свет мой зеркальце! скажи,
Да всю правду доложи:
Я ль на свете всех милее,
Всех румяней и белее?
(Пушкин 1981: 326).

Գովազդում, հայելու մեջ նայող կնոջ կողքին գրված է. Свет мой зеркальце скажи / кто на свете всех моднее? (պատկեր 22): Տեքստը, անշուշտ, ունի նաև իմաստային ենթաշերտ. քանի որ բնագրի *գեղեցիկ* բառը փոխարինված է *նորաձև* բառով, պետք է ենթադրել, որ գեղեցիկ կարելի է համարվել միայն նորաձև լինելով:

Ամփոփելով՝ նշենք, որ հեքիաթի ներկայությունը բարձր նորաձևության մեջ հնարավոր է մեկնել որպես նոր միջավայրում ժանրի յուրօրինակ բեկում, հեքիաթի արդի էվոլյուցիայի դրսևորման ինքնատիպ ձև, որի նպատակներց է փոքր–ինչ դյութականացնել, սանձել աշխարհիս գերնյութականացման ընթացքը:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

ՀԺՀ հ. III, (1962), Այրարատ, աշխ. Ա.Նազինյանի, Եր., «ԳԱ հրատ.»:
ՀԺՀ հ. VIII, (1977), Գուգարք (Լոռի), աշխ. Ա. Նազինյանի և Ռ. Գրիգորյանի, Եր., «ԳԱ հրատ.»:
ՀԺՀ հ. XIV, (1999), Վան–Վասպուրական, աշխ. Ա. Ղազիյանի, Եր., «ԳԱԱ հրատ.»:
ՀԺՀ հ.X, (1967), Տուրուբերան (Մուշ–Բուլանըխ), աշխ. Ս. Տարոնցու, Եր., «ԳԱ հրատ.»:
Անդերսեն Հ.Ք., (2005), Հեքիաթներ, թարգմ. Հ.Հարությունյանի, Երևան, «Արևիկ»:
Թումանյան Հովհ., (2002), Հեքիաթներ, Երևան, «Արևիկ»:
Ուայլդ Օսկար, (1980), Հեքիաթներ // Երկեր, թարգմ. Գ. Հախվերդյանի, Երևան, «Սովետական գրող»:
Baum, L. F. (2008). The Wonderful Wizard of Oz. Oxford University Press.
Elle. 2009. Ноябрь.
Grimm, Bruder (1982). Schnewittchen //Kinder und Hausmärchen. Leipzig:Belletristik.
Perrault, Charles (1981). Contes. Éditions Gallimard.
Wilde, Oscar. (2009). www. quotationspage. com/Oscar Wilde.

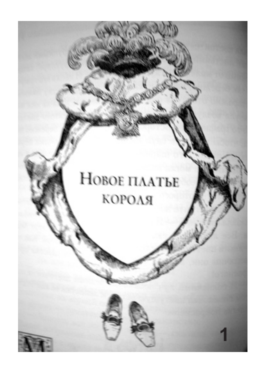
Бесков, Эльсе (1990). Девочка с цветущими волосами. Пер. Л. Брауде // Подарок тролля. Петрозаводск: Карелия.
Гальяно, Джон (2002). Встреча с Энн Слоуи // Elle. Ноябрь.
Пушкин А.С. (1981). Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях // Собрание сочинений в 10 томах. Т. 3. Москва: Правда.

Alvard Jivanyan

FAIRY TALE IN THE CONTEXT OF HIGH FASHION

Summary

Fashion designers often show noticeable interest in different facets of the fairy tale: motifs, personages, settings and even specific fairy tale tropes such as masking and metamorphosis. The growth of such an interest can be explained by a number of features that the fairy tale as genre shares with the podium. The fairy tale has always had great love for luxury and glamour, properties that are essential to haute couture, glamour being a key notion in this whimsical and bizarre world. In this paper high fashion allusions to fairy tales have been grouped according to several distinctive criteria: the sphere of fashion, the mode of realizing the allusion which can be explicit and implicit and direct and mediated by film narrative for instance. The use of fairy tale elements in fashion milieu helps to reconsider the boundary between this world and fabulous realms and let the numinous ooze into mundane reality.

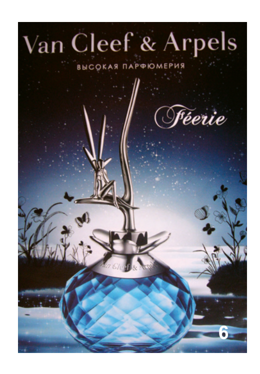


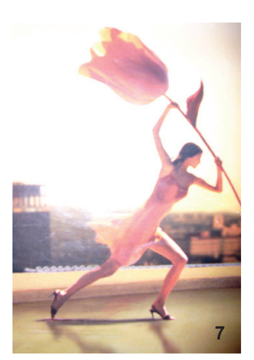




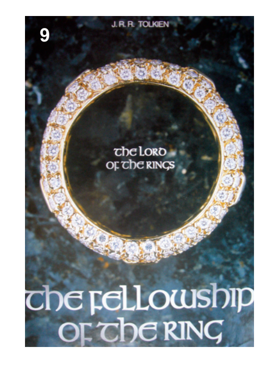









8

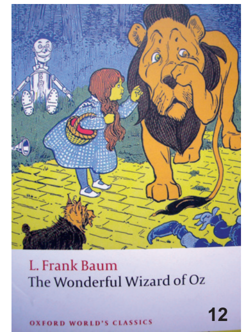


9



10


11



12



13


Модные показы стали все больше напоминать премьеру кинофильма. Не только тем, что зрители как-то специально одеваются, но и тем, что, собственно, показывают. Будто дизайнеры пересмотрели недавно «Звездные войны», возмутились, почему все самое нереальное только в фильмах? И решили, что в моде теперь будет как в кино.

14



15



16



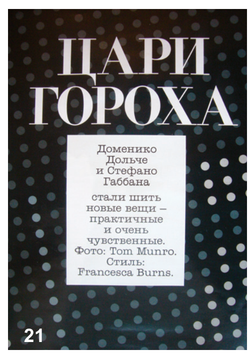
17



18


20


19



21


22

ՊԱՏԿԵՐՆԵՐԻ ՑԱՆԿԸ

Грант Хачикян

ОБРАЗ ЧЕЛОВЕКА-ПТИЦЫ В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ И. Я. БИЛИБИНА К РУССКИМ СКАЗКАМ

Иван Яковлевич Билибин был первым художником, непосредственно создавшим детскую книгу, в основе которой лежит самый популярный вид литературы – народная сказка (Семенов 1988: 42). При иллюстрации сказок И. Билибин опирался на народное искусство, отображающее и преобразовывающее окружающую его жизнь.

Украшение окружающих предметов определенным орнаментом у народа носит не случайный характер. Дело в том, что дом и его убранство с древнейших времен были пронизаны магически-заклинательной символикой, с помощью которой человек стремился обеспечить себе сытость и тепло, безопасность и здоровье. Таким образом, изысканный наряд русского дома, помимо своего декоративного начала, имел глубокое внутреннее содержание и смысловое значение. Декоративные (магически-заклинательные) изображения располагались по всем проемам и отверстиям, через которые к человеку могло проникнуть зло – крыша дома, наличники окон, торцовые доски, ворота, калитки, печи, хозяйственные постройки – все покрывалось разными затейливыми изображениями – оберегами. Основные персонажи – это львы, кони, русалки и др., а также образы людей-птиц, которые получили широкое отражение в творчестве И. Билибина.

Образом человека-птицы заполнены иллюстрации к сказке «Василиса Прекрасная» (Zheleznova 1995a). Уже на обложке (1899г.)[1] небольшой книжицы сказки перед взором читателя вместе с изображением трехглавого дракона, парящего высоко над городом, избушки на курьих ножках, трех богатырей, уходящих вдаль, а также изображений рыб, грифона, козленка и совы, на темно-розово-малиновом фоне раскрывается скромный серо-серебристый образ птицедевы с розоватыми оттенками, сидящий на зеленой ветке с плодами (рис. 1). (Эта обложка также применяется для оформления других сказок, соответственно, с названием определенной сказки). Сирин своим торсом обращен справа налево. Хотя и его голова направлена назад, лицо с несколько задумчивым взглядом повернуто к зрителю. Волосы темные, ниспадают до «плеч». Голова увенчана коричневато-кремоватым убором, напоминающим хохолок. Он сочетается с цветовой гаммой оперения хвоста и концов крыльев. Крылья откинуты назад и несколько приподняты. Серебряное оперение птицедевы, покрывающее все туловище вместе с шеей, сравнительно крупнее оперения крыльев, переливающегося от темно-розового и светло-розового к серовато-серебряному цвету. Красный цвет оперения, вы-

1 Даты создания рисунков указаны на самих иллюстрациях.

рисовывающийся из-под краев полураскрытых крыльев, сочетается с красным цветом толстых куриных ног фантастического существа. Переворачивая обложку, мы сталкиваемся с художественным оформлением заставки к сказке (1900 г.), (Семенов 1988: 18), создающим впечатление, что за обложкой кроется еще одна – другая обложка (рис. 2). Ее оформление выполнено в виде окна со ставнями, через которое читатель-зритель должен наблюдать за разворачивающимися событиями сказки. Далеко за окном, на фоне заката, полумесяца и деревьев виднеется черный силуэт Бабы Яги. Название сказки написано под окном славянской вязью. С обеих сторон надписи изображены полулюди-полуптицы – сирины, как бы приглашающие нас в сказку. Однако вместе с этим, они еще и оберегают сказку от злых духов, которые могут проникнуть туда через окно и поменять ход сказки, что совершенно недопустимо, ведь любая сказка – это четко упорядоченная система развития сюжета и раскрытия образов. Сирины переданы во всей красе. Они обращены друг к другу вполоборота. Их длинные светлые волосы развеваются по обе стороны обнаженных грудей. Розовое оперение туловища начинается с пояса. Полураскрытые пышные крылья состоят из трех уровней: верхний – фиолетовый, средний – розовый, нижний – желтовато-зеленый. Оперение хвоста включает в себя синий, розовый, красный и фиолетовый цвета. Крупное разноцветное петушиное оперение крыльев и хвоста как бы обволакивает и окутывает все тело птицедев. Ноги у них куриные – толстые и когтистые. Хотя и сирины переданы одинаково, все же они несколько отличаются друг от друга. Так, лицо левого фантастического существа – дугообразные брови, круглые глаза, небольшая полураскрытая улыбка – выражает блаженное, умиротворенное состояние души, в то время, как лицо правого – брови – крыльями, миндалевидные глаза, выражающие определенное напряжение, собранные губы – воинственный характер. На голове у них корона, украшенная драгоценными камнями, которая также стилистически отлична. Длинные перья хвоста левого сирина направлены вверх, а правого – вниз.

В связи с тем, что целью нашего исследования является не только изучение стилистических особенностей передачи образа человека-птицы в творчестве И. Билибина, но и определение связи этого фантастического существа с самой сказкой, неизбежным стало детальное изучение определенных сказок и выявление их сцен и картин.

Сказка «Василиса Прекрасная», согласно разворачивающимся в ней событиям, может быть подразделена на несколько сцен: сцену прощания перед смертью матери с дочерью. Мать завещает куклу, которую в случае несчастья или надобности необходимо накормить и попросить о помощи; сцену, в которой новая жена отца-купца с двумя дочерьми обращаются с Василисой как со служанкой и создают ей трудности, с которыми она справляется с помощью куклы; сцену леса, в которой Василису сестры в отсутствие батюшки отправляют к Бабе Яге за огнем. Сцена леса в свою очередь подразделяется на несколько картин: белый всадник; красный всадник; черный всадник; встреча с Бабой Ягой и пребывание

Василисы в доме Бабы Яги; возвращение Василисы домой с черепом, излучающим из глазных ямок огонь. Далее следуют сцена в собственном доме Василисы, где огненные глаза черепа на коле в течение всей ночи сжигают мачеху и двух ее дочерей и превращают их в уголь; сцена Василисы и старушки, приютившей девочку, в которой, в ожидании возвращения отца, Василиса создает для старушки полотно, чтобы та продала и выручила деньги; сцена встречи старушки с царем, в которой старушка дарит царю бесценное полотно, вытканное Василисой; сцена встречи Василисы и царя, в которй Василиса должна сшить из полотна одеяния царю, так как никто не в силах справиться со столь нежным и качественным полотном; и, наконец, сцена свадьбы Василисы и царя.

И. Билибин в художественном оформлении сказки кроме заставки, о которой уже шла речь, и ее концовки, украшенной разноцветными полевыми цветами, создал также и другие рисунки. Большинство этих рисунков иллюстрируют картины из сцены леса. Это рисунок Василисы Прекрасной и белого всадника (1900 г.), символизирующий встречу Василисы с днем; Красный всадник (1900г.), символизирующий красное солнце дня; Черный всадник (1900 г.) – ночь; Баба Яга, возвращающаяся домой (1900 г.); Василиса с освещающим дорогу черепом (1899 г.); а также рисунок, иллюстрирующий сцену встречи Василисы с царем (1900 г.).

Из упомянутых выше картинок, образ человека-птицы встречается на широком обрамлении рисунка, иллюстрирующего ночь (рис. 3). Образ человека-птицы на рамке изображен 15 раз. С сюжетом сказки он ничего общего не имеет, однако люди-птицы в данном случае выполняют функцию защитника. Они оберегают сказку от злых духов, которые особенно активны в ночное время суток, так как темнота вызывает чувство неизвестности и страха. Этот ужас перед обликом ночи (в данном случае, черного всадника) И. Билибин показывает посредством испуганных лиц и съежившихся в своем пышном разноцветном (зеленый, синий, желтый, розовато-кремовый, красновато-кремовый, коричнево-желто-оранжевый) оперении сиринов. У одних птицедев волосы распущены, у других – сплетены в косу. У сиринов, пытающихся скрыть свое лицо, из-под поднятых крыльев вырисовывается грудь. Другие же, за крыльями скрывают свое тело. Хвосты приподняты вверх, опущены или поджаты под себя. У них толстые куриные ноги. На голове роскошная корона или кокошник. На верхней и нижней горизонталях рамы сирины изображены в светлых тонах, в то время как на правой и левой вертикалях рамы – в темных. Этим художественным приемом художник создает цветовой баланс между тонами рамы и внутреннего рисунка – черного всадника в лесу на фоне сравнительно светлого горизонта. Оперение сиринов сочетает разные оттенки желтого, синего, зеленого, красного, желтовато-коричневого, кремово-фиолетового цветов.

Другой сказкой, иллюстрированной И. Билибиным, в рисунках которой имеются изображения человека-птицы, является «Марья Моревна» (Zheleznova 1995b). Сюжет сказки может быть подразделен на несколько сцен: сцена прощания родителей Ивана-царевича перед смертью с сыном, в которой они велят сы-

ну, чтобы тот сестер долго при себе не держал и отдал замуж за того, кто первым придет свататься; сцену выданья замуж сестер, состоящую из трех картин. В первой картине замуж за сокола, превратившегося в доброго молодца, выходит старшая сестра, Марья-царевна; во второй – за орла-доброго молодца – средняя сестра, Ольга-царевна; а в третьей – за ворона-доброго молодца – младшая сестра, Анна-царевна. Каждая из сестер уходит в царство своего мужа. Следующая сцена открывается странствиями Ивана-царевича в поисках сестер, по которым он соскучился. Эта сцена, в свою очередь, состоит из двух картин. В первой картине Иван-царевич натыкается в поле на рать-силу, побитую королевой Марьей Моревной. В другой – встречается с самой королевой, которая предлагает ему погостить в ее шатрах, в результате чего они становятся мужем и женой и отправляются в царство Марьи Моревны. В следующей сцене, перед тем, как уйти в сражение, Марья Моревна запрещает Ивану-царевичу заходить в определенную комнату, однако он входит туда и обнаруживает закованного двенадцатью цепями Кощея Бессмертного, который хитрым путем выпрашивает у Ивана-царевича три ведра воды, напивается, восстанавливает силы, рвет цепи, летит к Марье Моревне и похищает ее. Далее, идет сцена странствий Иван-царевича в поисках Марьи Моревны. Эта сцена состоит из трех картин: встреча со старшей сестрой, Марьей-царевной, и ее мужем, соколом-добрым молодцем; встреча со средней сестрой, Ольгой-царевной, и ее мужем, орлом-добрым молодцем; встреча с младшей сестрой, Анной-царевной и ее мужем, вороном-добрым молодцем. По просьбе мужей сестер Иван-царевич дома у первого зятя оставляет серебряную ложку, у второго – серебряную вилку, а у третьего – серебряную табакерку, дабы на них смотрели и его вспоминали. Другая сцена – сцена Иван-царевича, Марьи Моревны и Кощея Бессмертного – строится из трех картин. В первой картине Иван-царевич похищает Марью Моревну, однако Кощей на своем быстром коне догоняет их и возвращает королеву в свое царство. Во второй картине Иван-царевич похищает свою жену вторично, но и на этот раз Кощей догоняет их и возвращает Марью Моревну в свои владения, предупредив Иван-царевича, что в следующий раз ему пощады не видать. В третьей картине похищение королевы и появление Кощея повторяется, однако на сей раз перед тем, как вернуть Марью Моревну, Кощей рубит Иван-царевича на мелкие кусочки, кладет в смоляную бочку, скрепляет железными обручами и бросает в синее море. За этой сценой следует сцена «воскрешения» Ивана-царевича. После того, как серебряные ложка, вилка и табакерка, оставленные у сестер, чернеют, зятья понимают, что Иван-царевич в беде и идут спасать его: вынув бочку из моря, разбивают ее, складывают части Ивана-царевича как надо, брызгают их мертвой, а затем живой водой и оживляют. После, Иван-царевич отправляется в царство Кощея и видится с женой. В следующей сцене – сцене Марьи Моревны и Кощея Бессмертного – королева выведывает у Кощея, что своего быстроходного коня он получил от Бабы Яги в награду за то, что три дня служил у нее пастухом и ни одной кобылицы не упустил. Она также узнает секреты преодоления препятствий, встречающиеся

по дороге к Бабе Яге. Следующая сцена – сцена пути Иван-царевича к Бабе Яге – состоит из трех картин: встреча с заморской птицей; встреча с пчелиной маткой; встреча со львицей. Другая сцена – сцена Иван-царевича и Бабы Яги – состоит из четырех картин: уговор Бабы Яги и Иван-царевича о том, что он получит богатырского коня, если сумеет три раза вернуть кобылиц Бабы Яги без единой потери; Иван-царевич и кобылицы в поле; Иван-царевич и кобылицы на лугах; Иван-царевич и кобылицы в море. Во всех трех случаях кобылицы вернулись домой. В первый день это произошло благодаря заморской птице, налетевшей со стаей на кобылиц и погнавших их домой; во второй день – львице, которая вместе с другими хищниками устроила на них нападение; в третий день – пчелиной матке, вместе с пчелами атаковавшей и устрашившей кобылиц жалом. Следующая сцена – это возвращение Ивана-царевича с выкраденным жеребцом к Марье Моревне. В этой сцене в погоне за Иваном-царевичем Баба Яга тонет в реке. Заключительная сцена – сцена возвращения Ивана-царевича и Марьи Моревны домой – состоит из нескольких картин: встреча Ивана-царевича и Марьи Моревны; сражение Ивана-царевича и Кощея в дороге, в результате чего Кощей погибает; встреча Ивана-царевича и Марьи Моревны с сестрами и их мужьями; Иван-царевич и Марья Моревна в счастье и радости в родном доме.

Для иллюстрации этой сказки кроме начальной заставки (1900 г.) и концовки (1901 г.) И. Билибин создал еще несколько рисунков. Это рисунок, иллюстрирующий появление первого жениха – сокола-доброго молодца перед Иваном-царевичем и трех его сестер; рисунок, иллюстрирующий встречу Ивана-царевича с рать-силой, побитой Марьей Моревной (1901 г.); рисунок, иллюстрирующий встречу Ивана-царевича с королевой у ее шатров (1900 г.); рисунок, иллюстрирующий картину, в которой заморская птица под утро будит Ивана-царевича и сообщает ему о том, что кобылицы уже вернулись к Бабе Яге (1900 г.); рисунок, иллюстрирующий похищение Марьи Моревны Иваном-царевичем из владений Кощея Бессмертного (1901 г.); рисунок, иллюстрирующий погоню Кощея Бессмертного за похищенной Марьей Моревной (1901 г.).

Изображение человека-птицы мы встречаем в первых трех иллюстрациях сказки. В первом рисунке (рис. 4) фантастическое существо нашло свое место среди орнаментальных рисунков на печи. Оно передано в широком шаге. Торс, заполненный синим цветом, изображен сбоку. Крыло, покоящееся на теле – зеленым. На голове бант. В изображении сирина, также как и в изображении других животных и орнамента на печи, отсутствует детальная передача перьев и головы, что соответствует более грубой, силуэтной передаче образа на плитке, которой покрывается печь или камин. Весь рисунок, иллюстрирующий явление сокола-доброго молодца перед Иваном-царевичем и его сестрами, выстроен по всем законам линейной перспективы. Перспектива создается тянущимися вглубь линиями пола и потолка, между которыми выстроены фигуры главных персонажей сказки. В рисунке отсутствует свето-теневая трактовка объемов. Объем создается путем сочетания нескольких плоскостей, переданных разной цветовой тональностью.

В иллюстрации встречи Ивана-царевича с рать-силой, побитой Марьей Моревной, образ человека-птицы изображен на чехле от лука Ивана-царевича (рис. 5). Он изображен в полоборота во всем своем величии. На голове – золотая корона. Из-под полураскрытого крыла, сочетающего красное, желтое и синее оперение, выложенное друг за другом по вертикали, вырисовываются красная грудь и синий хвост птицедевы. Весь рисунок складывается из двух планов: нижнего, где изображены тела убитых и раненых молодых и зрелых воинов; и верхнего, в котором на косогорье возвышается фигура Ивана-царевича на коне. Эти два плана создают определенный оптический обман: хотя зритель наблюдает за образами иллюстрированных героев сказки под одним углом, на воинов смотрит сверху, а на Ивана-царевича – снизу.

Далее, образ человека-птицы перед нашим взором предстает в рисунке, иллюстрирующем встречу Ивана-царевича с Марьей Моревной у ее шатров (рис. 6). Однако, это все тот же образ фантастического существа, изображенный на чехле от лука Ивана-царевича, перекинутом через его левое плечо.

Достаточно интересны сирины в одной из иллюстраций к сказке «Белая уточка» (1902 г.) (Zheleznova 1995 c) (рис. 7) Сирины появляются перед нашим взором на рисунке, иллюстрирующем сцену, когда князь, не успев жениться на прекрасной княгине, должен был ехать в дальний путь. На первом плане рисунка возвышается терем, с шатровой крыши которого через синие и золотые купола церквей, через крепостную стену города вместе с башней, молодая княгиня грустным взглядом провожает корабли, уходящие за горизонт синего моря. На гнутой кровле крыльца возвышается красная голова коня – солнечного символа.

Геоцентрические представления о дневном пути солнца по небу на конях и о ночном его пути по подземному океану на водоплавающих птицах возникли в незапамятные времена. Самым главным для человека в деле охраны своего жилья было противопоставление ночным силам зла светлого начала солнечного дня. Вот почему верхние точки дома, с их широким обзором окружающего пространства, оборонял символ солнца и света – конь. И. Билибин в своем рисунке не ограничивается конем, оберегающим дом. Он обращается также к оберегающему мотиву сирина, помещенному на высоком и широком тимпане стрельчатого окна, через который в дом могут проникнуть злые духи. Сирины, практические одинаковые, обращены друг к другу. Яркое и богатое оперение делает сиринов еще более красочными. Синие хвосты направлены вверх. Крылья, покоящиеся на торсе, состоят из трех основных цветов: синего (верхний), желтого (средний) и фиолетогобордового (нижний). Средняя – желтая часть оперения крыла – в свою очередь отделяется от верхнего и нижнего белыми линиями. Волосы у птицедев оранжевые. На голове – красная корона, сочетающаяся с красным цветом куриных ног.

Сказка «Белая уточка» делится на несколько ключевых сцен: прощание князя с молодой женой и его проводы; сцена княжны со старухой-ведьмой, превратившей княжну путем обмана в утку; сцена возвращения князя домой, в которой перевоплощенная ведьма выдает себя за его жену; сцена, в которой княгиня-

уточка откладывает три яйца, из которых рождаются его сыновья; сцена, в которой в палаты князя приходят сыновья княжны-утки, которых старуха-ведьма путем колдовства умерщвляет; сцена плача княжны-утки над бездыханными телами детей, в которой князь подозревает о неладном; сцена превращения утки в красавицу княжну благодаря заговариванию князя, оживления детей живящей и говорящей водой и наказания ведьмы.

Для этой сказки И. Билибин подготовил рисунок, иллюстрирующий превращение княжны колдовством ведьмы в утку (1902 г.), который в какой-то степени напоминает начальную заставку к сказке; рисунок, иллюстрирующий отбытие князя (1902 г.), о котором говорилось выше; рисунок, иллюстрирующий момент, когда утка-княжна наставляет своих сыновей не ходить далеко (1902 г.); конечная иллюстрация, в которой на фоне горизонта изображен дуб (фрагмент – середина ствола), на ветвях которого сидят три вороны с костью в клюве (1902 г.).

Образ человека-птицы встречается также в иллюстрациях И. Билибина к «Сказке о золотом петушке» А. С. Пушкина (1907 г.), в рисунке, иллюстрирующем сцену убийства Звездочета Дадоном (рис. 8). Здесь человек-птица выступает как орнамент одеяния одного из баринов, вышитый золотыми и белыми нитками на серо-серебристом полотне. Фантастическое существо передано во весь рост вполоборота. Белые крылья, с поперечной золотой линией по середине, широко расправлены в стороны. Хвост, сочетающий белый и желтый цвета, направлен вверх. Верхняя половина туловища покрыта белым оперением, нижняя – желтым. На голове возвышается золотая корона, гармонирующая с желтыми элементами оперения туловища. Ноги белые.

«Сказка о золотом петушке» написана поэтическим словом в 1834 г., опубликована в 1835 г. В ее основу положена шутливая новелла американского писателя В. Ирвинга «Легенда об арабском звездочете». А. С. Пушкин с удивительным мастерством заменил сложный, запутанный, обремененный посторонними деталями ход повествования Ирвинга простой, четкой, художественно выразительной композицией, а условно-литературные фантастические образы – образами русской народной поэзии. Он создал на этой основе свою сказку, близкую и в идейном, и в образном отношении к подлинно народному творчеству (Пушкин 1975: 473-474).

Сказка состоит из нескольких сцен. В первой сцене мы узнаем о том, что царь Дадон в молодые годы был достаточно грозным, что отражалось на соседях отрицательно. Когда же он был уже стар и хотел отдохнуть от ратных дел, соседи стали ему мстить, нападая на его земли и нанося вред. Не находя выхода из сложившейся ситуации даже с помощью своих воинов, он обращается с просьбой о помощи к мудрецу Звездочету. В следующей сцене Звездочет дарит царю Дадону золотого петушка, который, сидя на высокой спице, следит за происходящим вокруг, и в случае опасности ведет себя соответствующим образом. Так в царстве воцаряется мир и покой. В другой сцене неспокойное поведение петушка и его обращение на восток ставит всех в известность, что с востока надвигается опас-

ность. Данная сцена состоит из трех картин: в первой на защиту своих земель в сопровождении войска на восток отправляется старший сын царя Дадона; во второй – через восемь дней, после того, как не получают никаких вестей от первого сына – второй; а еще через восемь дней неизвестности о двух сыновьях на восток в сопровождении своего войска отправляется сам царь Дадон. Следующая сцена разворачивается вокруг шатров Шамаханской царицы. Эта сцена состоит из двух картин. Первая картина – плач царя Дадона по убившим друг друга сыновьям, лежащим средь поверженного войска. Вторая картина – встреча царя с Шамаханской царицей. Здесь, пленившись красотой царицы, Дадон сразу же забывает о смерти сыновей, уходит к царице в шатер и придается наслаждениям. Следующая сцена посвящена возвращению домой царя Дадона с Шамаханской царицей в сопровождении войска. Сцена состоит из нескольких картин. В первой картине ликующий народ встречает царя Дадона. Во второй – из толпы появляется Звездочет, который, напомнив царю о его обещании выполнить волю Звездочета как свою, за услугу (подарок золотого петушка), просит подарить ему девицу. Тут разгорается спор, в результате чего Дадон своим жезлом ударяет по лбу мудреца и убивает его. В третьей картине, когда царь въезжает в город, петушок подлетает к колеснице, садится Дадону на темя, клюет и убивает царя.

Мораль сказки в том, что женщина, погубившая родных братьев, заставившая отца забыть о смерти сыновей, а также убить человека, выручившего в трудную минуту – хотя и мимолетный, но очень опасный враг мужчины. Не случайно сказка завершается словами:

А царица вдруг пропала,
Будто вовсе не бывало.
Сказка ложь, да в ней намек!
Добрым молодцам урок.

При публикации сказки в «Библиотеке для чтения» цензор А. В. Никитенко, видимо боясь каких-нибудь политических применений, запретил печатать две последние строчки вместе с еще одной. Пушкин с возмущением писал об этом в своем дневнике: «Цензура не пропустила следующие стихи в сказке моей о золотом петушке:

Царствуй, лежа на боку.
и
Сказка ложь, да в ней намек!
Добрым молодцам урок.

Времена Красовского возвратились. Никитенко глупее Бирукова» (Пушкин, 1975: 474–475).

Другими рисунками И. Билибина, созданными к «Сказке о золотом петушке», являются фронтиспис «Кот ученый» (1910 г.); рисунок, иллюстрирующий момент, когда Звездочет дарит золотого петушка царю Дадону (1906 г.); Пробуждение Дадона – когда Дадону сообщают о беспокойном поведении петушка и надвигающейся опасности с востока (1907 г.); развернутый рисунок, иллюстри-

рующий поход войска Дадона на восток (1906 г.); рисунок, иллюстрирующий момент встречи Дадона с Шамаханской царицей перед мертвыми телами сыновей и войска (1906 г.); рисунок-тондо, в котором петушок клюет Дадона в темя и убивает его (1907 г.).

И. Билибин также создал эскизы костюмов к опере Н. Римского-Корсакова «Золотой петушок»: это Дадон (1908 г.), Шамаханская царица (1908 г.), Рабыня (1909 г.), Звездочет (1909 г.), Палаты Дадона – экскиз декорации к первому действию оперы (1909 г.).

Изображение сирина имеется также в рисунке для почтовой открытки (1905г.), на которой изображена в праздничном наряде вологодская девушка (рис. 9). Мы включили этот рисунок в данную статью условно, так как образ этой девушки, переданный в праздничном национальном одеянии, вполне мог найти свое место среди рисунков, иллюстрирующих героиню одной из русских сказок. Ее голубой, украшенный желтым узором, наряд гармонирует с сиреневым платьем, также покрытым желтым орнаментом растительного мотива. Ее юное лицо сияет белизной. Волосы покрыты высоким полукруглым кокошником. Контраст к ее праздничному убранству создан красной сумкой цилиндрической формы, на поясе которой на белом фоне изображен сирин с широко расправленными крыльями и многоцветными горизонтальными полосами яркого оперения (красный, желтый, зеленый). Хвост передан в виде раскрытого цветка, сочетающего желтый и зеленый цвета. Хотя туловище изображено сбоку, голова и крылья переданы прямо. Его голова увенчана золотой короной, концы которой украшены бубенцами – элемент отпугивания злых духов.

В заключение еще раз отметим, что И. Билибин в своем творчестве исходил от народной традиции, составляющей которой является сказка. При создании иллюстраций к сказкам художник использует все особенности, характерные для русской культуры. В иллюстрациях к сказкам особое место занимает образ человека-птицы. Он встречается на ставнях, раме, печке, одеянии, предметах декоративно-прикладного назначения, т.е. там, где он изображался в реальной жизни. Люди-птицы в зависимости от ситуации сюжета сказки выражают разное душевное состояние: страх, уверенность, блаженство, покой, задумчивость, тем самым, вливаясь в сказку. Сирины переданы во весь рост прямо, сбоку, вполоборота, наклонившись вперед или назад, скорчившись, с широко расправленными, приподнятыми, покоящимися на торсе или прикрывающими тело или лицо крыльями. Ноги толстые куриные. Оперение яркое, разноцветное и пышное – петушиное. Отличным является оперение сирина с почтовой открытки – вологодской девушки, обложки к сказке «Василиса Прекрасная», одеяния одного из бояр в сцене убийства Звездочета. Хвост передан высоко приподнятым, опущенным, в виде раскрытого цветка или поджатым под себя. Грудь фантастического образа покрыта оперением или передана во всей своей обнаженной красе. Голова сиринов увенчана бантом, кокошником или короной, свидетельствующей об их светском происхождении. Волосы ниспадают до плеч, распущены и развеваются

или сплетенны в косу. Они могут быть темными и светлыми. Птицедевы изображаются в шаге или спокойно стоящими. Они передаются одиночно или в паре, торсом направлены друг к другу. Анализ сказок и их разграничение на сцены и картины показал, что люди-птицы в творчестве И. Билибина с сюжетом сказки ничего общего не имеют. Они примыкают к сказке извне и связываются с ней своей магически-заклинательной функцией – оберегать сказку и ее персонажей.

ЛИТЕРАТУРА

Народные русские сказки: Из сборника А. Н. Афанасьева, (1979). Вступительная статья и словарь малоупотреб. и обл. слов В. П. Аникина. Худ. Т. Маврина. М., Худ. лит..
Пушкин А. С. (1975). Сказки //Собрание сочинений в 10 томах. Т. 3. Примеч. С. М. Бонди. М.: Худ. Лит.
Семенов О. С. (1988). Иван Билибин: рассказ о художнике-сказочнике. М.: Детская литература.
Zheleznova, Irina (retelling, a) (1995). Василиса Прекрасная (Vassilisa the Beautiful). Moscow: Goznak
Zheleznova, Irina (retelling, b)(1995). Марья Моревна (Marya Morevna). Moscow: Goznak.
Zheleznova, Irina (retelling, c)(1995).Белая уточка (the White Duck). Moscow: Goznak.

Hrant Khachikyan

THE IMAGE OF BIRD-WOMEN IN
I.Y.BILIBIN'S ILLUSTRATIONS FOR RUSSIAN FAIRY TALES

Summary

On illustrating Russian tales I. Y. Bilibin uses features peculiar to the Russian national tradition. In the illustrations a singular place is given to images of bird-maidens. Depictions of the fabulous creatures appeared on window shutters, frames, stoves, clothing, and objects of decorative and applied art, places where sirens would be depicted in real life. Depending on the tale situation the faces of the sirens have different expressions: fright, confidence, pacification, expressions which blend with the mood of the tale. All the fantastic creatures differ from each other not only in face expression, but also in posture, head-dress, and position of wings, tails, feather details, hair, legs, and colouring. The analysis of the tales and their division into scenes and pictures showed that depictions of bird-women in I. Bilibin's tale illustrations are of little relevance to the contents of the tale. They enter the tale from outside and join it with their magic and protective functions to safeguard the tale and its personages from evil spirits.



Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3



Рис. 4



Рис. 5

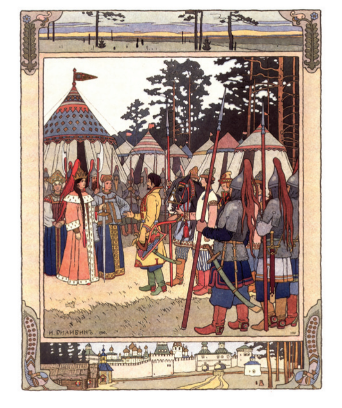


Рис. 6

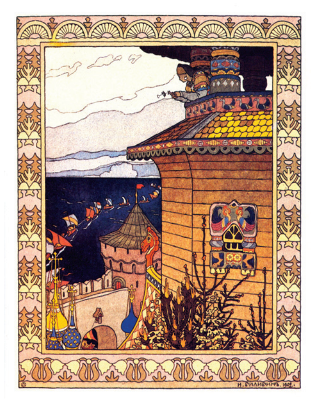


Рис. 7



Рис. 8



Рис. 9

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Լաուրա Աթանեսյան

ԳՈՒՅՆԻ ՈՒ ԲԱՌԻ ՀԱՄԵՐԱՇԽՈՒԹՅՈՒՆԸ ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆԻ ՆԿԱՐԱԶԱՐԴՈՒՄՆԵՐՈՒՄ

Հեքիաթը մարդկության երկարատև կյանքի ընթացքում կուտակած ավանդույթների, սոցիալական մեծ փորձի փոխանցումն է սերնդեսերունդ: Այն վաղուց է դարձել աշխարհի մասին նախնական ճանաչողության ավանդական միջոց: Հեքիաթներում գեղարվեստական կերպարը, արտացոլելով իրականության այս կամ այն երևույթը, միաժամանակ կրում է տվյալ ժողովրդի միասնական հոգևոր բովանդակությունը, որտեղ օրգանապես ձուլված են հեքիաթասացի ու պատկերազարդողի հուզական ու ինտելեկտուալ վերաբերմունքն աշխարհի նկատմամբ:

Ալեքսանդր Գրիգորյանը դիմել է գեղարվեստական պատկերավորման այնպիսի միջոցների, որոնք բացահայտում են հեքիաթի ոչ միայն արտաքին, տեսանելի, այլ նաև բովանդակության հենքում թաքնված բարոյախրատական և կենսափիլիսոփայական կողմերը: Նկարիչն իր պատկերներով վերլուծում է հեքիաթի սյուժեն, մանրամասնորեն բնութագրում հերոսների արարքները, դրանց մոտիվներն ու հետևանքները: Պատկերված աշխարհը որքան իրականին մոտ է ու հարազատ, նույնքան մտացածին ու պայմանական է:

Հեքիաթն ինքնատիպ մեկնաբանություն է ստանում Ալեքսանդր Գրիգորյանի ձևավորումներում: Նկարչի վրձինը կենդանություն է պարգևել Հովհ. Թումանյանի, Ավ. Իսահակյանի, Ա. Սահրադյանի և այլոց ուրախ ու միամիտ, կենսասեր ու հնարամիտ հերոսներին, դարձրել տեսանելի, շոշափելի՝ կոնկրետ ժամանակի ու միջավայրի մեջ: Ալ. Գրիգորյանն անդրադարձել է հիմնականում իրապատում հեքիաթներին, որտեղ իրականությունն արտացոլվում է ճշմարտացիորեն՝ բնորոշ դեպքերով ու հերոսներով (Սահակյան 2008, 88): Այս հանգամանքն էլ սահմանափակում է նկարչի երևակայության սահմանները, ի տարբերություն հրաշապատում հեքիաթների, որտեղ նկարչին ընձեռված է բացարձակ ազատություն: Իրապատում հեքիաթները նկարազարդելիս նկարչին օգնում են միայն նրա գունապատկերային մտածողությունն ու գեղանկարչական հնարամտությունը: Ալ. Գրիգորյանին հաջողվել է պահպանել իր նկարազարդած հեքիաթների բովանդակությունը, գեղեցկությունը, տրամաբանությունը, պատկերավորությունն ու գեղարվեստականությունը: Մասնավորապես ուշագրավ հնարքներով են առանձնանում Հովհ. Թումանյանի հեքիաթների պատկերազարդումները: Այնտեղ, որտեղ հեքիաթի բովանդակությունը, տպագրական տեխնիկան և պատկերազարդման բնույթը թելադրում են գունային լուծումներ, նկարիչն իրեն հատուկ եռանդով է ծավալվում որպես գեղանկարիչ՝ թեմային տալով ազատ բնանկարային և ժանրային մեկնաբանություն: Նրա գունեղ նկարազարդումներում իրականն ու մտացածինը դառնում են ավելի գրավիչ՝ ազգային–արևելյան կենցաղի մանրակրկիտ և ճշմարտացի պատկերման շնորհիվ: Հետևելով Թումանյան հեքիաթագրին՝ նա առատ

սնունդ է գտնում իր էպիկական պատկերների համար: Հավանաբար նկարչին գրավել են Թումանյանի հեքիաթներում տվյալ ժամանակին շատ տիպական, կոլորիտային մարդկային հարաբերությունները, նրանց պարզությունն ու զվարթ անմիջականությունը, կյանքի նկատմամբ ունեցած պայծառ հավատն ու լավատեսությունը:

«Սուտլիկ որսկանը» հեքիաթի հերոսը ինքն իր ստերով հիացած որսկանն է: Զվարթությունը այս հեքիաթում ամենահիմնականն է՝ համեմված ստախոսությամբ և դրա դեմ ուղղված ծաղրով: Օգտագործելով բնությամբ ու իրենց զբաղմունքով տարված որսորդներին հատուկ պարծենկոտությունն ու չափազանցությունը՝ Թումանյանը ստեղծում է Մյունհաուզենի հայկական տարբերակը: Թումանյանի որսկանի առաջին բառից մինչև վերջինն անիրական է, հակաբնական: Այս հեքիաթի ընտրության ժամանակ Գրիգորյանին առաջնորդել է անհուն զվարթությունը, որը դիտողի մոտ անզուսպ ծիծաղի պոռթկումներ է առաջացնում: Ծիծաղը մարդու էության ու վարքագծի գնահատականն է: Նկարիչը գրողի հետ միասին վարակվել է այդ անհոգ ծիծաղով: Հեքիաթները ձևավորելիս նկարիչն իր հերոսներին չի կտրել իրական միջավայրից: Այնտեղ նահապետական հայկական գյուղի ու նրա մարդկանց կյանքն է, հոգեբանությունը: Ալ. Գրիգորյանը քաջ գիտակցում է, որ կոմպոզիցիայի ֆոնը ոչ միայն միջավայր է, որտեղ ծավալվում են հեքիաթի դեպքերը, այլև կենդանի մասնակից, որը կարող է օգնել կամ խանգարել հեքիաթի հերոսներին: Այդ իսկ պատճառով էլ նկարիչը մեծ ուշադրություն է դարձնում այն միջավայրին, որտեղ ծավալվում է հեքիաթի գործողությունը: Նկարիչն իր գունագեղ պատկերներով մանրամասնորեն վերլուծում է հեքիաթի սյուժեն: Հերոսներին բնութագրելիս Գրիգորյանը օգտվել է տվյալ ժամանակի կենցաղային ատրիբուտներից, տիպաժներից և տարազից: Հետևելով նկարազարդումներին՝ անգամ հեքիաթը կարդացած չլինելու դեպքում, կարելի է կողմնորոշվել հեքիաթի բովանդակության մեջ: Այս խնդիրը Ալ. Գրիգորյանը լուծել է վարպետորեն: Պատկերի արտահայտչականության է հասել հագեցած, տաք և սառը՝ կարմրի, դեղինի, կապույտի ուժեղ հակադրությամբ՝ ստեղծելով հայ գյուղին տիպական միջավայր, որտեղ էլ ծավալվում են հեքիաթի իրադարձությունները: Երեք կանայք պատկերված են տիպական հանգամանքներում: Պարզ գյուղական խրճիթ է՝ հատակին սանդերք, կանանցից մեկի ձեռքին փայտե գդալ. այնպիսի տպավորություն է, թե նրանք հանգիստ ննջում են (նկ.1, 2): «Սուտլիկ որսկանը» հեքիաթը անհոգ ու ափույթ ծիծաղ է: Նկարչին գրավել է հերոսի սուտ ասելու անզուսպ պահանջը, նրա երևակայության անսահմանությունն ու սուր միտքը: Սուտ ասելն էլ շնորհք է: Դիտողին հափշտակում է այն արտիստիզմը, որով խոսում է ինքնասիրահարված հերոսը.

«Մորթեցի, վեր գցեցի. բադ մի ասիլ–մի գոմեշ ասա …

Հորս ձեռին կարճ ու երկար, հաստ ու բարակ մի փետ կար.

Նա կրակեց ես զարկեցի, որ զարկեցի փռվեց. էսպես – ամեն թևը հինգ գազ ու կես» (Թումանյան 1949, 17):



Նկ. 1



Նկ. 2

Հենց Թումանյանի գրելաոճն է թելադրում նկարչին կոմպոզիցիոն լուծումներ: Գրողի խոսքի սահուն ռիթմը, ձայնային հնարավորություններն արդեն թելադրում են նկարչին հնչեղ, հագեցած երփնագրի ընտրություն: Ազգային գունամտածողության ուրույն համակարգն էլ նկարչին թույլ է տալիս հետևելու սուտլիկ որսկանի մտքի թռիչքին, անեզր երևակայությանը:

Ալ. Գրիգորյանը զգում է ժանրը, զգում է ժողովրդական հումորի էությունն ու նրա հմայքը՝ դրանով օժտելով բոլոր հերոսներին: Հորինվածքների ներքին ռեժիսուրան օգնում է բացահայտել նկարազարդման հիմնական հերոսին՝ հումորին, որն իր առատության մեջ լակոնիկ է, կենցաղային մեկնաբանության մեջ՝ սոցիալական հնչողության հասցված:

Մարդկային հիմարությունը չունի ոչ արգելք ոչ էլ սահման: «Կիկոսի մահը» հեքիաթում հեգնվում է մարդկային հիմարությունը, որը մշտապես առկա է, և որի սահմանները որոշելը նույնքան դժվար է, որքան մարդկային իմացության: Երգիծական այդ մանրանկարները ամենից քիչ հեքիաթ են հիշեցնում. միանգամայն պարզ եղելություններ են, բնական հարաբերություններ, դեպքերի պատճառական կապերի հիմնավորում: Այստեղ էլ իշխում է գեղարվեստական այն սկզբունքը, որ ընդհանուր է Ալ. Գրիգորյանի բոլոր պատկերազարդումներում: Կիկոսի մահվան մեջ չկա ոչ մի խելքից հեռու, անտրամաբանական պարագա, բացի ելակետից:

Գնացի մարդի Անունը Կիկոս
Ունեցա որդի, Վեր ելավ ծառին
Գդակը պուպուզ, Վար ընկավ քարին
Վա՜յ Կիկոս ջան, վա՜յ բալա ջան (Թումանյան 1949, 197):

Չի եղել և ոչ մի Կիկոս, որ ծառից ընկներ ու մեռներ, մնացածը սուտն էր, որ շատ բնական կլիներ, եթե ելակետը ճիշտ լիներ: Արհամարհանքի ծիծաղ է առաջանում իրենց հորինած վշտի վրա սուգ ու շիվան անող անմիտներին նայելիս: Նույն մտավոր հնարավորություն ունեցող երեք քույրերը ողբում են Կիկոսի մահը: Եվ քանի որ հիմարությունը վարակիչ է, նրանց հետևում է մայրը. թվում է, գոնե հայրը նրանցից խելացի կգտնվեր, բայց հայրը նույնպես համալրում է սգվորների շարքը (նկ. 3):



Նկ. 3

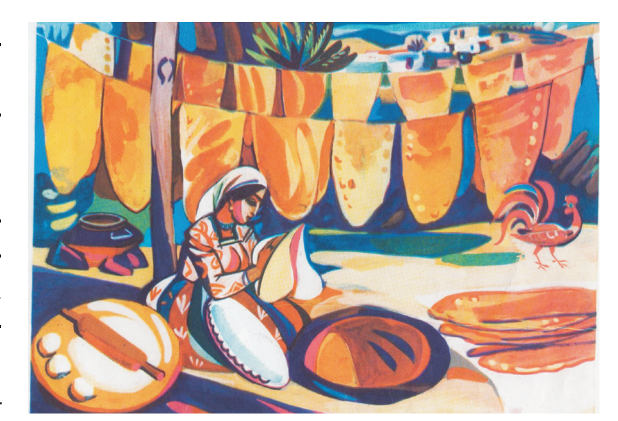
Թե՛ հեքիաթի հեղինակը, թե՛ պատկերազարդողը բացահայտում են, որ հիմարությունը վարակիչ է: Դա իրողություն է, որի հաստատումը Կիկոսի մահն է: Պատկերազարդումները արված են գուաշով: Մեծ ծածկողականություն ունեցող այս ներկանյութը ստեղծում է թավշյա մակերես, որն իր հերթին նպաստում է պատկերի արտահայտչականության ուժեղացմանն ու նկարչին թույլ է տալիս աշխատել ուժեղ գունային հակադրություններով՝ լրացուցիչ հուզականություն հաղորդելով գործողությանը: Ծառը, որից ընկել է Կիկոսը, Գրիգորյանը միտումնավոր նկարել է ուռենի, ժողովուրդն այն անվանում է «լացող»: Ուռենու ջրվեժ հիշեցնող կապտականաչավուն ճյուղերը աղբյուրի հետ միալար ձայնակցում են քույրերի անսփոփ ողբին: Գրիգորյանի նպատակը հեքիաթում թաքնված բուն իմաստի ավելի տեսանելի դարձնելն է: Դա ակնհայտ է՝ հիմարությունը ոչ միայն վարակիչ է, այլև անբուժելի:

Արտասովորի ու սովորականի զուգորդությամբ զգացմունքի ու բանականության հակադրությամբ պատումի գերող թեթևությամբ են վրձնված «Անխելք մարդը» ու «Զախորդ Փանոսը» հեքիաթների նկարազարդումները: Այստեղ հեգնանքը շատ ավելին է, քան արժանի են հերոսները: Նկարիչը, ի տարբերություն գրողի, չի ներում հիմարությունը, թեև կարեկցանք ու ափսոսանք կա նրա ժպիտի մեջ: Գույնի ընտրության մեջ նկարիչը առաջնորդվել է նույն կենսասիրությունից, ինչ՝ Թումանյանը: Նրա գույները տաք են, հագեցած, պայծառ: Ուրախության, զվարթության տրամադրությանը նկարիչը հասել է գունային ռիթմի, լոկալ կարմրի, կապույտի, դեղինի համադրությամբ: Անխառն գույների օգտագործումը գալիս է դեռ մանրանկարչությունից: Գույնի ճիշտ և նպատակային կիրառումն ավելի արտահայտչական ու տպավորիչ է դարձրել պատկերը:

Ա. Սահրադյանի «Նաղաշն ու լավաշը» հեքիաթը իրական աշխարհի ամենաճշգրիտ պատկերն է, կյանքի ռեալ երևույթների արտացոլումը, որքան էլ ար-


Նկ. 4

տահայտչամիջոցները անիրական թվան: Բարու ավանդական հաղթանակը, կյանքի նկատմամբ ունեցած պայծառ հավատն ու լավատեսությունն են առաջնորդել թե՛ հեղինակին, թե՛ նկարչին: Թեև Նաղաշը հսկայի ուժ կամ խիզախություն չունի, բայց օժտված է հոգեկան բարեմասնություններով՝ անմեղությամբ, բարությամբ, վստահությամբ (նկ. 4, 5): Հեքիաթն արտասովորի ու սովորականի, զգացմունքի ու բանականության հակադրություն է: Նաղաշը գործում է ռեալ հողի վրա, ռեալ մարդկանց միջավայրում: Չափազանցությունն այստեղ միայն լավաշի կախարդական լինելն է: Նկարազարդումներում երևում է, թե ինչպես է ընտրվում գույնը, գիծը, հեքիաթի բնույթին ու տրամադրությանը համաձայն: Նկարչի գույները շռայլ են ու շքեղ: Պատկերները խթանում են ընթերցողի երևակայությունը՝ սեր արթնացնելով փոքրիկ Նաղաշի նկամամբ: Հեքիաթը հացի, աշխատանքի, բարության գովերգ է: Բախտ ու երջանկություն որոնող Նաղաշը, անկասկած, դեռ չի հասկանում ու գնահատում այն, որ երջանկությունը մոր թխած լավաշի տեսքով, արդեն վաղուց ուղեկցում է իրեն, և միամտորեն չհետևելով մոր խորհրդին, ազնիվ քրտինքով վաստակած հացը կիսում է ավազակների հետ, որի համար էլ պատժվում է: Լավաշը կորցնում է կախարդական հատկանիշները և սկսում է պակասել:


Նկ. 5

Ամեն լավաշը թխելիս Նաղաշի մայրը կռանում է, խոր գլուխ տալիս հողին, ապա արևին, նոր միայն խմորը խփում թոնրի հրակարմիր այտերին: Հրակարմիր փոքրիկ արևներ են նաև սեղանին շարված խմորի գնդերը: Բնապաշտ նկարիչը կարծես երկրպագում է կենսաբեր հողին, կրակին և հետևաբար հացին ու աշխատանքին: Ցորենի հասկը անգամ Նաղարշի մոր հագուստին է, գլխակապի ծայրերին: Այն ինչ գլխից էլ վեր է, չի կարելի կիսել չար մարդկանց հետ:

Հեքիաթի պատկերազարդման մեջ անսովոր է միայն ավազակի տիպը, այն հայկական չէ և խորթ է թե՛ նկարչի, թե՛ հեղինակի գունակերպարային մտածողությանը: Այն անջատվում է հեքիաթի մյուս թերթերից: Գուցե սա արված է միտումնավոր:

Գրիգորյանի հեքիաթներում երևան են գալիս կոմպոզիցիոն բացառիկ կառուցվածքը՝ հստակ, կոնստրուկտիվ դասական գծանկարը, գույնի թանձրությու-

նը, որը ձեռք է բերվում ոչ թե ներկերի պաստոզային օգտագործմամբ, այլ ողջ տարածության վրա գեղանկարչական հարաբերությունների հագեցածության ու մանրակրկիտ մշակման շնորհիվ:

Ալ. Գրիգորյանը ստեղծել է մի աշխարհ, որը պատկանում և՛ իրեն, և՛ գրողին: Հեքիաթների զվարթությունը գալիս է նրանց կենսափիլիսոփայությունից, նրանց միտումից՝ կյանքի համար զվարթ ու կենսասեր մարդիկ դաստիարակելու հումանիստական դիտավորությունից:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Թումանյան Հովհ., (1949), Երկերի ժողովածու, հ. 3, Երևան:
Սահակյան Ա., (2008), Իրապատում հեքիաթի ժանրային բնութագրի շուրջ //Շնորհ ի վերուստ. առասպել, ծես և պատմություն, Երևան:
Мейланд В. (1982). Александр Григорян. М.: Советский художник.

Laura Atanessian

HARMONY OF TEXT AND COLOUR
IN ALEXANDER GRIGORIAN'S ILLUSTRATIONS

Summary

In his illustrations Alexander Grigoryan has mostly applied to realistic tales ('The Death of Kikos', 'The Foolish Man', The Liar Hunter'). Despite the fact that such narratives as different from fairy tales tend very much to restrict the artist's imagination, through his color palette Grigorian has succeeded in giving life to the simple-minded or cunning, cheerful or miserable personages in Hovhannes Toumanyan's tales.

ՄԱՏԵՆԱԳԻՏԱԿԱՆ
BIBLIOGRAPHIES

ՀԵՔԻԱԹԱՍԱՑՈՒԹՅՈՒՆ
STORYTELLING

Կազմ. Գ. Մելիքյանը

Abrahams, Roger (1967). The Shaping of Folklore Traditions in the British West Indies. In Journal of Inter-American Studies, № 9.
Apo, Satu (1995). Narrative World of Finnish Fairy Tales. FFC no. 256, Helsinki: Suomalaisen Tiedeakatemia, Academia Scientiarum Fennica.
Bazgos, Ilhan (1975). The Tale-Singer and his Audience. In Folklore: Performance and Communication., ed. By D.Ben-Amos and K.S. Goldstein. The Hague: Mouton Press.
Ben-Amos, Dan and Goldstein, Kenneth S. (1975). Folklore. Performance and Communication. Approaches to Semiotics. Hague: Mouton Press.
Beck, Ervin (1980). Telling the Tale in Belize. In JAF, Vol. 93, № 370.
Blackburn, Stuart H. (1981). Oral Performance: Narrative and Ritual in a Tamil Tradition. In JAF. Vol 94, № 372.
Cothran, Kay L. (1979). Participation in Tradition. In Readings in American Folklore. New York : W.W. Norton. & Co.
Dégh, Linda (1995). Narratives in Society: A Performer-Centered Study of Narration. FFC No. 255. Helsinki: Suomalaisen Tiedeakatemia, Academia Scientiarum Fennica.
Farb, Peter (1973). Word Play. What Happens When People Talk. London: Vintage.
Georges, Robert (1969).Toward an Understanding of Storytelling Events. In JAF № 82.
Henderson, Hamish (1996). The Process of Revival Goes On. In The Carrying Stream № 4.
Holbek, Bengt (1987). Interpretation of Fairy Tales. FFC No. 239. Helsinki: Suomalaisen Tiedeakatemia, Academia Scientiarum Fennica.
Jivanyan, Alvard (2007). Fairy Tales and Goose Flights: Storytelling as Trance. In Knowledge and Symbol, Popular Belief and Custom. Yerevan: Neshanak.
Matheson, William (1996). The Process of Revival Goes On. North Uist Collecting Expeditions. In The Carrying Stream № 4.
Meyer, Rachel (2000). Fluid Subjectivities: Intertextuality and Women's Narrative Performance in North India. In JAF. Vol 113 (448).
Park, Chan (2000). Authentic Audience: Korean Storytelling Tradition. In JAF, Vol. 113 (449).
Prince, Gerald (2003). A Dictionary of Narratology. University of Nebraska Press: Lincoln & London.
Rimmon-Kenan, Shlomith. (2001). Narrative Fiction: Contemporary Poetics. London and NewYork: Routledge.
Siikala, Anna-Leena (1990). Interpreting Oral Narrative. FFC. Helsinki: Suomalaisen Tiedeakatemia, Academia Scientiarum Fennica.
Warner, Marina (1994). From the Beast to the Blonde: on Fairy tales and their Tellers. London: Vintage.
Wein, Elizabeth (2000). Unaware to her Ears: When the Storyteller Cannot Speak. In Children's Folklore Review. Vol. 23, № 1.

Герстнер Г. (1980). Братья Гримм. Москва: Молодая Гвардия.
Ильин И. П. (2001). Нарратaтор. Нарративная компетенция // Постмодернизм. Словарь терминов. Москва: Intrada.
Ольденбург С.Ф. (1916). Собирание русских народных сказок в последнее время. // Журнал мин. нар. просвещения, том XIV, № 8.
Пропп В.Я. (1984). История собирания //Русская сказка. Ленинград: Издательство ЛГУ.

ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒՆԵՐ

Կազմ. Ա.Ջիվանյան

Բախտիկյան Ն., (ա.թ.), Հեքիաթներու աշխարհը, հհ. Ա–Ե, Լիբանան:
Լալայան Ե., (1911), Պառավաշունչ. Ջավախքի հեքիաթներից, Ալեքսանդրապոլ:
Լալայան Ե., (1914–1915), Մարգարիտներ հայ բանահյուսության, հ. 1– 3, Թիֆլիս – Վաղարշապատ:
Հայ ժողովրդական հեքիաթներ (ՀԺՀ), հհ. I–XVI, (1959–1999), Եր.,«ԳԱԱ հրատ.»:
Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, (2007), մշակ. Ա.Ղազիյանի, Եր., «Արևիկ»:
Հայկունի, ժողովրդական վեպ և հեքիաթ, (1901), ԷԱԺ, հ. Բ, Մոսկվա – Վաղարշապատ:
Ղանալանյան, Ա կազմ. (1950), Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, Եր., «Պետհրատ»:
Նազինյան Ա. կազմ, (1956), Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, Եր.:
Նավասարդյանց Տ., (1882–1890), Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, 10 պրակ, Թիֆլիս:
Շերենց Գ., (1885, 1899), Վանա սազ, գգ. 1–2, Թիֆլիս:
Տեր–Աղեքսանդրյան Գ., (1885), Հեքիաթներ //Թիֆլիսեցոց մտավոր կյանքը, Թիֆլիս:
Սրվանձտյանց Գ., (1978), Քանի մը հեքիաթներ // Համով հոտով, Երկեր, հ.1, Եր.,«ԳԱ հրատ.»:
Սրվանձտյանց Գ., (1978), Հայրենյաց վեպք ու զրույցք, Մանանա, Երկեր, հ.1, Եր., «ԳԱ հրատ.»:

ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԻ ԱՅԼԱԼԵԶՈՒ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒՆԵՐ

Basme populare armene. (1958). Bucuresti: Cartea rusa.
Downing, Ch. (1972). Armenian Folk-Tales and Fables. Oxford University Press.
Hoogasian-Villa, Susie (ed. and collector) (1966). 100 Armenian Tales and their Folkoristic Relevance. Detroit: Wayne State University Press.
Khatchatriantz, I. (1946). Armenian Folk Tales. New York: Profile Press.
Kudian M. (1969). Three Apples Fell from Heaven: A Collection of Armenian Folk and Fairy Tales. Hart-Davis.
Lang, Andrew (1976). The Story of Zoulvisia. In Olive Fairy Book. Harmondsworth: Kestrel Books.
Riordan, J. (1981). Anaeet. In A World of Folk Tales. London, New York:Hamlyn.
Macler, Frederic. (1910). Contes Arméniens. Paris: Ernest Leroux.
Surmelian L.Z. (1968). Apples of Immortality: Folktales of Armenia. University of California Press.
Tashjian V. (1971). Three Apples Fell from Heaven: Armenian Tales Retold. Boston: Little Brown & Company.
Армянские сказки (1930). прим. Я. Хачатрянца, введ. М. Шагинян. М.: Академия.

ՆՈՐ ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ
RECENT PUBLICATIONS

Կազմ. Ա.Ջիվանյանը
Գ.Մելիքյանը

ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒՆԵՐ
FAIRY TALE COLLECTIONS

Հայ ժողովրդական հեքիաթներ (2007), մշակ. Ա.Ղազիյանի, Եր. «Արևիկ»:
Վրացական հեքիաթներ (2006), Անտառի զավակները, թարգմ. Ա.Բոստանջյանի, Երևան, «Ծիծեռնակ»:
Կարմիր Շուշան. չինական ժողովրդական հեքիաթներ, (2007), փոխ. Գ.Բարենցի, Երևան, «Լուսակն»:
Իսպանական հեքիաթներ, (2006), թարգմ. Ն. Ասատրյանի, Երևան, «Ծիծեռնակ»:
Գրիմ եղբայրներ, (2007), Հեքիաթներ, ռուս.–ից թարգմ. Ա. Ղուկասյանի, Երևան, «Արևիկ»:
Պերրո Շարլ, (2008), Հեքիաթներ, ռուս.–ից թարգմ. Ա. Ղուկասյանի, Երևան, «Արևիկ»:
Madame D’Aulnoy (2008). Contes de fées. Éditions de Constance Cagnat-Deboeuf. Editions Gallimard.
Pitre, Giuseppe (author), Zipes, Jack and Russo, Joseph (ed.) (2008). The Collected Sicilian Folk and Fairy Tales. Routledge.
Андерсен Х. К. (2007). Сказки. Пер. А.и П. Ганзен. Москва: Эксмо.
Апулей (2008). Золотой осел. Пер.. и коммент. М.А.Кузмина. Москва: Эксмо.
Гримм В. и Я. (2008). Сказки братьев Гримм. Пер. под. ред. П.Н.Полевого. С.-П.: Азбука классика.
Перро Ш. (2007). Сказки. Пер. А.Федорова и С. Боброва. С.-П.: Азбука-классика.
Уайлд Оскар (2008). Сказки. Москва: Эксмо// Брокгауз-Ефрон.

ՀԵՔԻԱԹԱԳԻՏԱԿԱՆ ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ
FAIRY TALE STUDIES

Խեմչյան Է., (2009),Կայուն բանաձևերը Տավուշի հեքիաթներում // Մովսես Խորենացի, № 1–2:
Հայրապետյան Թ., (2007), Տոմարական և աստղաբաշխական պատկերացումները հայ ժողովրդական հեքիաթներում //Պատմա–բանասիրական հանդես, 2(175):
Հայրապետյան Թ., (2008), Չախմախն իբրև տեղեկատվական և տարածաժամանակային ցուցիչ հայկական հրաշապատում հեքիաթներում //«Գրականության և մշակույթի արդի հիմնախնդիրներ», Եր., «Լինգվա»:
Ղազիյան Ա., (2007),Հայ ժողովրդական հեքիաթների ազգային յուրահատկությունների շուրջ //Հայ ժողովրդական մշակույթ, XIV, Երևան:
Վարդանյան, Ն., (2009), Հայոց հրապատում հեքիաթը. ժանրային տիպաբանական քննություն, Երևան, ԵՊՀ հրատ.:

Ջիվանյան Ա., (2008), «Երկնքից ընկավ երեք խնձոր». հրաշապատում հեքիաթը որպես արքիտեքստ, Երևան, «Զանգակ–97»:
Chappez, Gérard (2007). Contes et légendes de l'âne. Éditions Cabédita.
Harris, Jason Marc (2008). Folklore and the Fantastic in Nineteenth-Century British Fiction. Ashgate.
Jivanyan, A. (2007). Rhetorical Transformations in Fairy Tales. Yerevan: Zangak.
Jivanyan, A. 2007(b) Neutralization of Tropes in Fairy Tales. In Folklore. Electronic Journal of Folklore.Vol.136. Tartu.
Jivanyan, A. (2009). Spinning and Speech in Armenian Versions of 'Kind and Unkind Girls' (ATU 480). Cosmos:The Journal of the Traditional Cosmology Society, vol.23 for 2007, Edinburgh.
Perrault, Ch. (2007). Contes. Éditions critique de Jean-Pierre Collinet. Editions Gallimard.
Stone, Kay (2008). Some Day Your Witch Will Come (Fairy-Tale Studies). Wayne State University Press.
Sumpter, Caroline E. (2008). The Victorian Press and the Fairy Tale (Palgrave Studies in Nineteenth-Century Writing and Culture). Palgrave Macmillan.
Tatar, Maria and Allen, Julie (2007). The Annotated Hans Christian Andersen (The Annotated Books) by Hans Christian Andersen. W.W. Norton and Co.
Tatar, Maria and Bernheimer, Kate (2007). Brothers and Beasts: An Anthology of Men on Fairy Tales (Series in Fairy-Tale Studies). Wayne State University Press.
Tatar, Maria (2009). Enchanted Hunters: The Power of Stories in Childhood. W.W. Norton and Co.
Wilson, Sharon Rose (2008). Myths and Fairy Tales in Contemporary Women's Fiction: From Atwood to Morrison. Palgrave Macmillan.
Zipes, Jack (2007). When Dreams Came True: Classical Fairy Tales and Their Tradition Routledge.
Zipes, Jack (2008). Relentless Progress: The Reconfiguration of Children's Literature, Fairy Tales, and Storytelling. Routledge.
Zipes, Jack (2009). Beauties, Beasts and Enchantments: Classic French Fairy Tales. Crescent Moon Publishing.
Айвазян М.Л. Русская литература и фольклор. Ереван: Изд ЕГУ.
Будоян, Д. (2006). Животные символы в поэтике «Книги Джунглей» Р. Киплинга // Современные проблемы армянского, русского и зарубежного литературоведения (Вопросы филологии. Выпуск 2), Ереван: Лингва.
Будоян, Д. (2008). Проблема коллизии востока и запада в творчестве Р. Киплинга. // Համատեքստ, ԵՊՀ հրատ.:
Будоян, Д. (2008). Синтез восточных и западных культурных традиций в раннем творчестве Р. Киплинга //Актуальные проблемы литературы и культуры. Вопросы филологии. Выпуск 3. Ереван: Лингва.
Галстян М. (2006). Особенности архетипической символики в немецкой романтической и армянской волшебной сказках //Романтизм, искусство, философия, литература: материалы международной конференции. Ереван.
Вачков, И. В. (2007). Сказкотерапия. Развитие самосознания через психологическую сказку. Москва: Ось–89.
Малаховская А. (2007). Наследие Бабы-Яги. С.-П.: Алетейя.
Толкин, Дж.Р.Р. (2007). О волшебных сказках // Чудовища и критики. Москва: Хранитель.

ՎԵՐՋԻՆ ՏԱՐԻՆԵՐԻ ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ
RECENT THESES

Կազմ. Ա. Ջիվանյանը
Գ. Մելիքյանը

Գաբրիելյան Ս., (2005),Գեղարվեստական համարժեքության խնդիրը Ռ. Քիփլինգի հեքիաթների հայերեն թարգմանություններում, ԵՊՀ:

Գալստյան Մ.,(2004),Պառավի կերպարը հայկական հրաշապատում հեքիաթում, ԳԱԱ ԳԻ:

Ջիվանյան Ա., (2008),Հրաշապատում հեքիաթի պոետիկան. համեմատությունը հեքիաթի համատեքստում ԳԱԱ ԳԻ:

Վարդանյան Ն., (2006), Հայոց իրապատում հեքիաթի ժանրային–տիպաբանական համակարգը, ՀՀ ԳԱԱ ԳԻ:

Акубеков Р. Ю. (2005). Башкирские народные сказки о животных: типология и взаимосвязь с письменными источниками. Уфа.

Амроян И.Ф. (2006). Повтор в структуре фольклорного текста (на материале русских, болгарских и чешских сказочных и заговорных текстов). Москва.

Арутюнян Н. (2007).Образная система трилогии Дж. Р. Р. Толкиена «Властелин колец» в контексте историко-литературного процесса (к проблеме литературного имени). ЕГУ.

Большакова Н. (2007). Игровая поэтика в литературных сказках Михаэля Энде. Смоленск.

Брандаусова А. В. (2008). Основные синтаксические особенности английской литературной сказки. МГУ.

Венгранович М. А. (2007). Экстралингвистическая обусловленность лингвостилевой специфики фольклорного текста. ГИРЯ им. А.С. Пушкина .

Волкодав Т. В. (2006). Структурно-типологические и лексико-семантические параметры литературной сказки Дж. Роулинг и ресурсы их передачи на русский и немецкий языки. Краснодар.

Жданова А.В. (2007). Структура повествования в условиях ненадежного нарратора. Самара.

Жиляков А. С. (2008). Жанровое своеобразие литературной сказки рубежа XIX-XX веков: «Посолонь» А.М. Ремизова – «Пак с Волшебных Холмов» Р. Киплинга. ТГУ.

Кхерибиш М. (2007). Лексикографическое описание русских народных сказок в учебных целях. ГИРЯ им. А.С. Пушкина.

Ледовская И. В. (2008). Детские образы-типы в русских волшебных и новеллистических сказках . МПГУ.

Меликян Г.Э. (2009). Нарраторская оценка сказочного текста и фактор адресата. ЕГУ.

Пенская И. Е. (2008). Имена собственные в русских народных сказках и способы их передачи на английский язык. МГЛУ.

Ризвоншоева Г .Н. (2006). Волшебные сказки Бадахшана: исследование идейного содержания и образов. Душанбе.

Сидорова М.В. (2006). Марийские бытовые сказки: жанровое своеобразие и поэтика. Йошкар-Ола.

Тлевцежева М. А. (2006). Фольклор как содержательный и формообразующий фактор немецкого романтизма и художественная специфика его использования в сказочных произведениях Э.Т.А. Гофмана. Майкоп.

ՀԱՊԱՎՈՒՄՆԵՐԻ ՑԱՆԿ
LIST OF ABBREVIATIONS

ա.ա.	աղբյուրն անհայտ է
ԱՀ	Ազգագրական հանդես
ա.թ.	առանց թվականի
ԲԱ	Բանահյուսական արխիվ
ԳԱԱ ԳԻ	Գիտությունների ազգային ակադեմիայի Մ.Աբեղյանի անվան Գրականության ինստիտուտ
ԷԱԺ	Էմինյան ազգագրական ժողովածու
ՀԺՀ	Հայ ժողովրդական հեքիաթներ
ՀԱԲ	Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն
ՀՀ	ԳԱԱ ՀԱԻ ԱԲԱ Հայաստանի հանրապետության Գիտությունների ազգային ակադեմիայի Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի Ազգագրության և բանահյուսության արխիվ
ՊԲՀ	Պատմա–բանասիրական հանդես
AT	Aarne Thompson
FFC	Folklore Fellows' Communications
JAF	Journal of American Folklore
МГУ	Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
МГЛУ	Московский государственный лингвистический университет
ГИРЯ	Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина.
МНМ	Мифы народов мира
МПГУ	Московский педагогический государсвенный университет
ПЭМ	Полевой этнографический материал
ТГУ	Томский государственный университет

Հովհաննես Թումանյանի թանգարան
Hovhannes Toumanian Museum

ՈՍԿԵ ԴԻՎԱՆ

Հեքիաթագիտական հանդես

VOSKÉ DIVAN

Journal of fairy-tale studies

Տպագրությունը՝ օֆսեթ: Թուղթը՝ օֆսեթ:
Չափսը՝ 70x100/16: Ծավալը՝ 12 տպ. մամուլ: